THE GETTY CENTER LIBRARY

REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME XX

BORDEAUX
IMPRIMERIES G. GOUNOUILHOU
9-11, RUE GUIRAUDE, 9-11

L'ART DANS LA VIE CONTEMPORAINE

REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

VINGTIÈME ANNÉE

1900

DIRECTEUR :

VICTOR CHAMPIER

PARIS

14, RUE SAINT-LOUIS-EN-L'ILE, 14

THE GETTY CENTER
LIBRARY

E. Moreau-Nélaton. — Poteries décorées de la Tournelle.

L'EXPOSITION DE LA RUE CAUMARTIN

A Maurice Guillemot.

E. Moreau-Nélaton
Poterie décorée de la Tournelle.

Une Revue a publié récemment une attaque à fond de train contre l'Art nouveau ou, plutôt, contre ce qu'on est convenu d'appeler l'Art nouveau, car cette expression, par elle-même, ne précise rien et pourrait indifféremment étiqueter toutes les évolutions cérébrales et toutes les modifications apportées aux formules esthétiques de l'humanité. Par exemple, le Parthénon s'est manifesté comme « modern style » par rapport au temple d'Égine, et l'ogive a poussé un cri de révolte exaspérée en chassant le plein cintre, tyranniquement implanté dans l'architecture. Or, l'abatage que je signale m'a ravi.

Il y a une quinzaine d'années, quand trois ou quatre critiques, dont j'étais, proposèrent d'abandonner le recopiage automatique des styles disparus et d'essayer de réagir contre la dévirilisante torpeur dans laquelle nous nous engourdissions, un silence méprisant répondit à ces ridicules divagations, et les chevaux de bois continuèrent à tourner, montrant tour à tour au public ravi

les beautés légèrement défraîchies des styles Henri II, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Empire, chacun prenant son rang, au hasard de la mode et du snobisme, chacun acceptant un numéro d'ordre comme à un bureau d'omnibus. La création, au Salon du Champ-de-Mars, d'une section d'objets d'art, en 1890, étonna, intéressa même, mais n'amena nullement les masses à résipiscence. Tapissiers, ébénistes, ornemanistes, modeleurs, verriers, céramistes, tisseurs, architectes continuèrent à moudre la même rengaine sur leurs orgues de Barbarie fatigués. Pourtant, le mouvement en avant s'accentuait, les énergies se réveillaient, les efforts se multipliaient, le nombre des néophytes grossissait, la graine jetée au vent se levait en moisson luxuriante, l'idée s'imposait triomphante, l'Art nouveau se glissait à la queue et réclamait sa place au soleil. Aujourd'hui, puisqu'on le vilipende, c'est qu'il existe, c'est qu'il faut compter avec lui, c'est que le ciron, l'atôme, le néant sont devenus quelque chose, et, sans s'en douter peut-être, notre brillant adversaire a légalisé son certificat de vie.

A. Jorrand. — Cantonnières en tapisserie basse lisse.

Certes, l'enfant n'a pas atteint sa majorité; faible, hésitant, entouré de malveillances, honni de l'Institut, mis en quarantaine par l'État, il mérite une

partie des reproches qu'on lui adresse et pâtit de toutes les incapacités qui se réclament de lui quand elles ont échoué partout. Maintenant, toutefois, qu'il possède un état civil, nous pouvons le juger avec équité, le critiquer sévèrement au besoin, sans craindre d'anéantir le germe si frêle sur qui reposaient nos plus chères espérances, sans appréhender de décourager les

Jean DAMPT. — Table à écrire.

bonnes volontés encore hésitantes. L'Art nouveau rentre dans le droit commun et n'a plus besoin de cette bienveillance compatissante qu'on accorde aux erreurs d'un bébé.

Il est, du reste, indispensable de comprendre que la formule actuelle doit sinon disparaître, du moins se modifier sensiblement d'année en année, de mois en mois, de jour en jour, si la théorie génératrice continue à être logiquement et loyalement appliquée. Là, en effet, se dresse un écueil dont se méfieront sagement les vaillants artistes qui luttent avec tant d'ardeur contre la routine. Indépendantes aujourd'hui, leurs œuvres tourneraient au plus banal pompiérisme, s'ils jugeaient que le but est atteint et s'ils s'assoupissaient sur leurs jeunes lauriers.

La cinquième Exposition des Six, à la Galerie des Artistes modernes, m'offre une excellente occasion de m'expliquer à ce sujet et j'en profite avec empressement.

D'abord les académies, les coteries, les petites chapelles, les bastilles ou les gros fromages servant de retraite aux rats repus, sont haïssables, à droite comme à gauche, car un sectaire athée me paraît aussi dangereux qu'un sectaire dévot. L'Art n'est-il pas le patrimoine sacré de tous? Ne serait-il pas monstrueusement égoïste d'accaparer, en faveur d'un seul, les résultats d'études dont le moteur est un faisceau d'idées, une coordination de forces ambiantes, un résumé d'influences anonymes sans lesquelles le cerveau le mieux préparé resterait stérile? On ne saurait, en conséquence, assez louer M. Chaine, esprit éclairé et libéral, *impresario* exceptionnel d'une troupe d'élite, qui a tenu à ouvrir les fenêtres et à desceller les verrous de sa Galerie de la rue Caumartin, afin de transformer le Salon des Six en Salon des Neuf et même des Onze, en attendant qu'il devienne Salon tout court. Les jeunes ont le droit de profiter des succès des anciens et les arrivés ont le devoir d'aider les débutants. Dans un monde qui affecte de mépriser le vil métal et de se nourrir uniquement de pur idéal, les questions de boutique, d'argent, de rivalité et de concurrence commerciale semblent lamentablement déplacées.

Alexandre CHARPENTIER. — Porte-manteau

Si le cercle s'est ouvert matériellement, ne se souderait-il pas, artistiquement parlant? Ainsi les *Cantonnières en tapisserie basse lisse* de M. Jorrand m'ont donné l'impression, un peu pénible pour un artiste aussi original, du déjà vu. L'iris et le tournesol, trop modelés, formant le motif de la décoration, finiront par faire prendre en grippe ces deux malheureuses fleurs si elles deviennent le canon immuable, la tarte à la crème du « modern style ». Le symbolisme, qui

Alexandre CHARPENTIER. — Fauteuils et Chaise.

paraît plus vieux que les Pyramides, s'est suicidé avec le lys hiératique qui, à la longue, prenait l'aspect fantastique d'un colossal rasoir; renouveler l'expérience avec l'iris ou le tournesol amènerait peut-être d'aussi regrettables résultats.

Heureusement, une admirable carpette, somptueusement composée et délicieusement lavée de bleu sombre, de vert pâle et de rose éteint, remet au point M. Jorrand dont le voisinage, écrasant pourtant, ne nuit pas au *tapis de galerie* de M. Aubert, mieux inspiré là que dans ses étoffes tissées, qui m'ont paru grêles et sèches.

M. Dampt, ce délicat et poétique chercheur, dont la chaise d'enfant restera comme un modèle de grâce, a envoyé rue Caumartin une *table à écrire* sobre, simple, pratique, menuisée dans un joli bois clair marbré de veines jaunes, et agrémentée de bronzes émaillés un peu trop cherchés, un peu trop bijoux pour l'ensemble, mais bien signés d'un artiste.

M. Alexandre Charpentier emboîte le pas et, lui aussi, s'attaque au meuble. En attendant le morceau capital qu'il prépare, dans le mystère, pour l'Exposition universelle, il expose une chaise et un fauteuil de salon dessinés avec souplesse

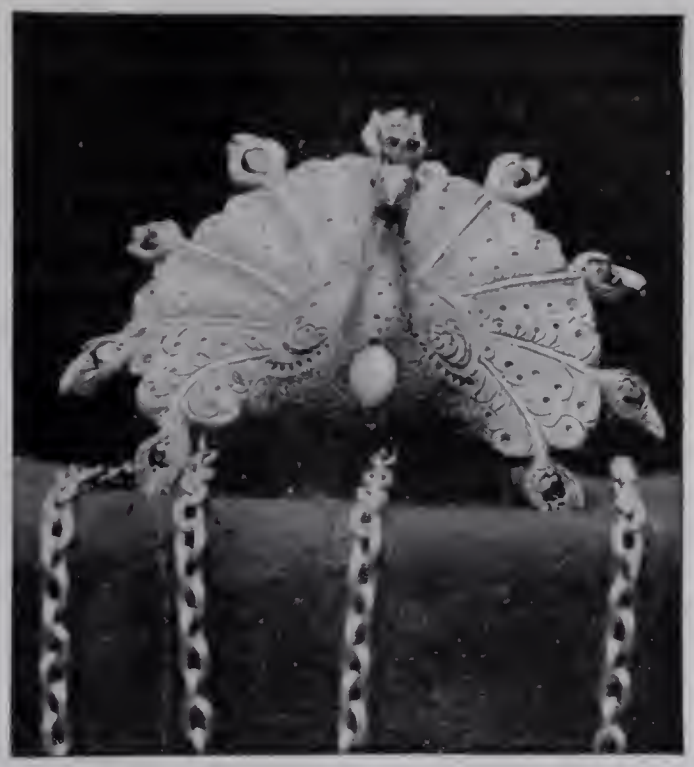
et précieusement sculptés de pavots dans la frise du dossier. L'ensemble est charmant, la moulurátión élégante; la tonalité agréable; ces bois sont, à mon sens, supérieurs aux meubles d'antichambre que je trouve un peu rébarbatifs et d'une silhouette trop raide. Et puis la peau de Suède qui les recouvre m'inquiète, car elle me semble bien susceptible pour... ganter les domestiques ou la triste théorie des postulants qui assiègent généralement la porte des riches. A noter, en tout cas, que M. Alexandre Charpentier vole de ses propres ailes et n'emprunte de formule à personne.

Henri SAUVAGE. — Porte-musique.

MM. Charles Plumet et Tony Selmersheim, les frères siamois du succès, boivent, eux aussi, le vin de leurs vignes et mangent le pain de leurs champs; sans se répéter toutefois, ils conservent ces formes souples et graciles, ce respect de la matière, ce soin dans l'exécution, ce sens de l'harmonie qui, dès le début, fixèrent sur eux l'attention. La salle à manger dont les chaises sont recouvertes de cuirs pyrogravés, pimpante, accueillante, ensoleillée, joyeuse, exciterait l'appétit le plus récalcitrant, car, pour les nerveux que nous sommes, l'extériorité des choses exerce une influence tyrannique sur l'organisme. Deux reproches : le motif répété des chaises aurait gagné à être varié au moins deux ou trois fois, et les pieds de la table, trop pattes d'éléphant, paraissent plutôt modelés dans la glaise que taillés dans le bois. Le salon fleure bon la distinction et le luxe discret, mais je le trouve légèrement cabinet de travail, légèrement veuve

Henri SAUVAGE. — Chaise de bureau.

d'académicien, légèrement cénacle pour bas-bleus cossus, impression suscitée, je crois, par le ton foncé de l'acajou et surtout par la soie unie scabieuse de l'étoffe, qui évoque la robe plate et montante d'une vieille fille éprise des charmes de M. Brunetière, une vieille fille qui ne se servirait jamais de la table de toilette de ces Messieurs, une table de toilette coquette, onduleuse, parisienne et adorablement féminine, éclairant de sa gentillesse un coin de la salle.



J. Nau-Yahn. — Collier argent ciselé.

M. Henri Sauvage clôt l'exposition des meubles avec un pupitre à musique bien campé sur ses pieds, fort logiquement compris, amusant de silhouette et complété par des porte-bougies de cuivre poli, en forme de feuilles d'eau, d'un heureux effet. M. Henri Sauvage, dont j'apprécie particulièrement les souples qualités de décoration et qui vient d'achever, dans le Café de Paris, deux salons exquis, qui resteront comme un modèle du genre, est un des tempéraments les mieux doués de la jeune phalange des oseurs et sera une excellente recrue pour le groupe formé par M. Chaine.

J. Nau-Yahn.
Bague argent ciselé.

J. Nau-Yahn.
Bague argent ciselé.

Il me reste à signaler les bijoux de M. Robert Nau-Yahn; les poteries de M. Moreau-Nélaton, poteries naïves, simples, franches, solides, d'une belle matière et décorées de larges à-plats s'enlevant sans lourdeur sur le fond; enfin, les boîtes ornées de marqueteries de M. Hérold, œuvres assez insignifiantes, rappelant certains travaux de pensionnaires bien sages. Quant à M. Desbois, dont le nom figure sur le catalogue, je n'ai pu que regretter son absence, car je me faisais un régal d'admirer ses superbes étains.

Avec une pareille exposition, nos millionnaires n'auront plus d'excuses si leurs intérieurs manquent de goût. Quant aux pauvres, aux sans-le-sou, à ceux dont on ne s'occupe pas puisqu'ils n'ont pas le moyen d'aimer la beauté, ils continueront à vivre dans le noyer ciré à filets noirs et le vieux chêne agrémenté de bas-reliefs variés; ils jouiront des pendules en albâtre, des candélabres en zinc fondu, des pelotes en peluche rose, des cretonnes Pompadour, des descentes de lit orientale et de la lecture du *Petit Journal*. Et cela ne présentera aucune importance, puisque nos artistes modernes auront pour clientèle tout l'armorial de France qui, paraît-il, mord avec entrain à l'Art nouveau et paie cher.

FRANTZ JOURDAIN.

E. Moreau-Nélaton
Poterie décorée de la Tournelle.

1

2

NOS

INDUSTRIES PROVINCIALES

LES

BIJOUX LORRAINS

Nous sommes partisan de la reconstitution de nos anciennes industries provinciales. Nous voudrions voir revivre successivement, avec leurs formes locales, avec leur caractère traditionnel modifié par le sentiment moderne, les arts d'autrefois, qu'on a laissés disparaître d'une région, et dont les créations n'ont pu résister à l'afflux des produits de tous genres envoyés de la capitale.

C'est à ce titre que nous aimons la bijouterie de Lorraine, de Normandie ou de Bretagne, et que nous admirons les pièces remises au jour par les expositions rétrospectives, ou soigneusement classées dans les collections.

Nous assistons, en curieux vivement intéressé, aux projets de résurrection, aux essais de relèvement poursuivis depuis peu dans certaines villes. Nous apercevons jusqu'à présent, en tenant compte avec attention de chaque tentative, deux courants bien distincts, qu'il nous appartient de signaler l'un et l'autre. Il y a tout d'abord une fabrication populaire d'objets à bon marché, destinés à être emportés comme des souvenirs, pouvant avoir cependant une certaine élégance et gardant leur cachet d'origine. D'autre part, là où les orfèvres, les bijoutiers, les artistes, les spécialistes en un mot, se sont mis sérieusement au travail, certaines œuvres ont été créées, qui ont une forme personnelle. On s'est adressé à un public d'élite et on lui a offert des objets de luxe et de prix.

Les bijoux lorrains destinés à la vente courante, nous les voyons dans les vitrines des bijoutiers de Nancy et des petites villes de Meurthe-et-Moselle et des Vosges, à Toul, à Épinal, à Belfort, à Plombières. Ce sont des bagues, des broches, des boucles de ceinture, des bracelets, de menus ouvrages, portant en évidence la double croix de Lorraine, les alérions heraldiques, la couronne ducale et le chardon en fleurs. Voilà pour les bijoux à l'usage de la personne. Ajoutons-y de petits coffrets, des coupe-papier, des ronds de serviette, des bénitiers fleurdelisés, des coupes, des plateaux, qui ont aisément leur place sur une table de travail ou dans un appartement.

Ces objets sont, en général, en argent mat ou en acier noirci. L'effet produit par ces matières est assez gracieux. Parfois, la double croix ou quelque autre détail se détache en métal doré sur le fond varié ou uniforme. Rien de brutal, de voyant ni de heurté; même dans les échantillons les plus simples, on retrouve une finesse de touche bien lorraine et un certain souci de la composition.

Dans ces dernières années, on a mis en vente, à côté des objets d'art dont nous venons de parler, des plaquettes de famille, de fiançailles ou de mariage, des médailles faites pour être portées en épingles, et quelques bijoux où se trouve l'image de Jeanne d'Arc, qui, dans nos provinces de l'Est, non loin de Domrémy, a de nombreux fidèles.

Broche en argent ciselé.

En fait d'objets patriotiques, on a aussi tiré parti, en Lorraine, du Lion de Belfort. On le retrouve sur des médaillons, sur de petites cassettes, sur des serre-papiers, dans son attitude bien connue, douloureusement couché et veillant sur la célèbre citadelle.

La vogue de ces objets usuels n'est pas douteuse; on en vendra toujours aux voyageurs. L'art s'est manifesté davantage dans des pièces de dimensions plus importantes, et qui devaient être d'un ordre supérieur. Le décor lorrain est parvenu à tout son développement dans des boîtes de montre, dans des cadres de miroir, dans des appliques, des cartels et des pendules. Ici vous retrouvez l'ornementation traditionnelle sur un socle de statuette, là sur volutes d'un flambeau, là sur une pièce d'orfevrerie.

Broche en argent ciselé.

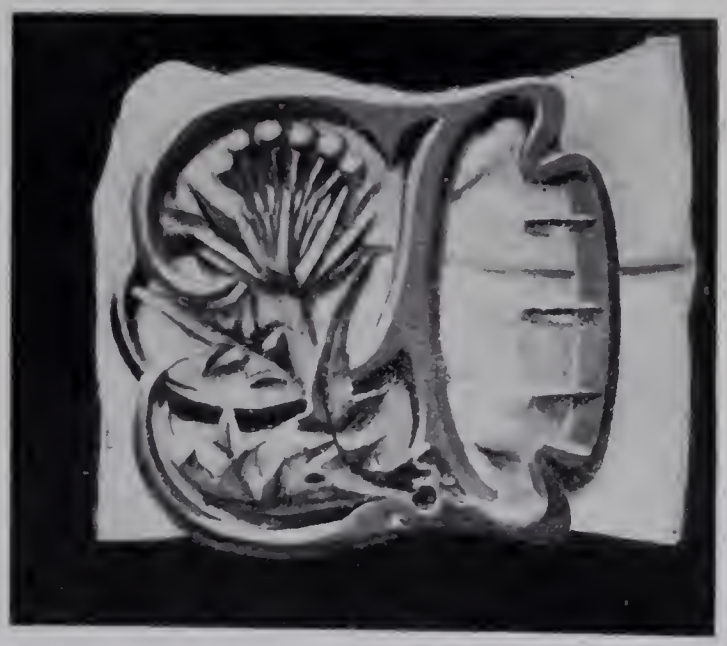
Lorsqu'il a été question de créer un mouvement artistique tout spécial à Nancy, la bijouterie, l'horlogerie, et, par répercussion, les industries du fer et du bronze, ont subi cette impulsion nouvelle. Si personne n'a pu prendre, dans ces diverses branches, la place élevée qu'occupe M. Émile Gallé dans la verrerie, quelques fabricants ont eu le désir de se tirer hors du commun, d'appeler à eux l'attention des amateurs. On organisait des expositions régionales; il était bon de répondre à cet appel, et l'on pouvait tirer profit des manifestations qui se préparaient.

Nous avons aperçu pour la première fois, sous une forme générale, cette reconstitution du décor lorrain, dans les vitrines de M. Bossert. Celui-ci, sans s'attacher à des prix trop élevés, et en s'en tenant encore, par certains côtés, à une fabrication usuelle, a groupé un certain nombre de projets et a rendu des idées assez différentes.

M. Bossert a mis à contribution Jean Lamour et le statuaire Guibal. Il a reproduit, dans de petites réductions d'une forme agréable et facile, quelques-uns des motifs de la délicieuse décoration de la place Stanislas, la *Fontaine de Neptune*, les grilles de la rue de la Constitution et de la rue des Dominicains. Il a surtout tiré parti du coq qui tient une lanterne sur le fronton de quelques grilles et sur les lampadaires isolés de la place. Le volatile rapetissé, devenu presque minuscule, produit un gracieux effet sur un bijou, une épingle ou une

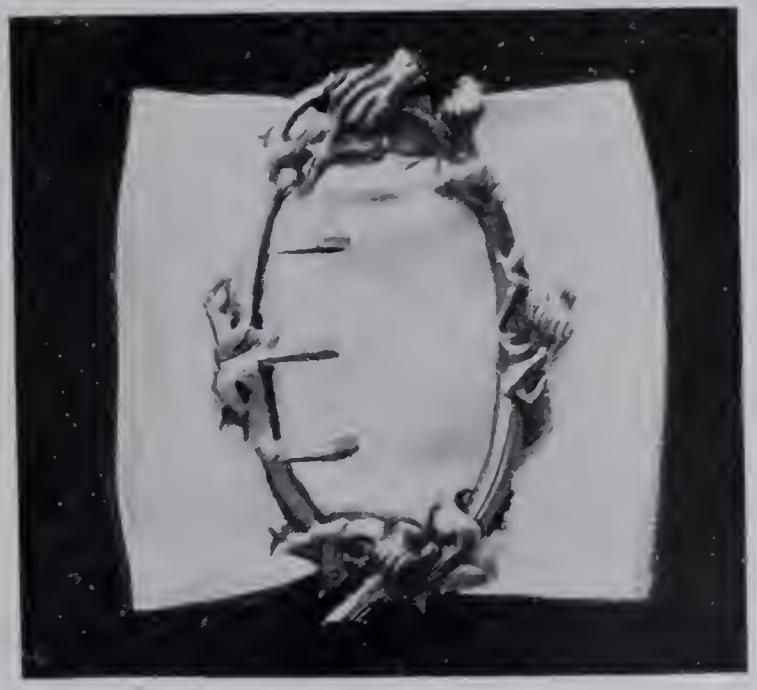
broche. Pour d'autres compositions de bijouterie, il a consulté les documents du Musée archéologique Lorrain; il a examiné les souvenirs qui subsistent des anciens ducs; il a feuilleté les gravures de Callot, principalement la série des *Nobles;* il a enfin regardé avec soin les portraits de quelques grandes dames d'autrefois.

En suivant consciencieusement ces données historiques, M. Bossert a reproduit sur des broches, sur des médailles, l'effigie de René II et de Charles le Téméraire. Ce sont des « bijoux lorrains », se rapportant à la guerre qui finit, en 1477, par la bataille de Nancy. La décoration, chardons et roseaux, symbolisent le chardon nancéien et la végétation de l'étang Saint-Jean, où périt l'infortuné duc de Bourgogne. M. Bossert, en passant à une autre époque, nous a offert l'image du roi Stanislas, de Jean Lamour, avec ses outils de serrurier dans une bélière; il a retracé enfin le Claude Gellée de Rodin, en plaçant près de lui une palette comme attribut.



Boucle en argent ciselé.

M. Daubrée, dont la maison d'orfèvrerie a toujours été considérée comme étant de premier ordre, a pris sa place, dès le début, dans ce mouvement, en ayant, avant tout, l'intention de créer des pièces relevées et des objets de style[1].



Boucle en argent ciselé.

Cet orfèvre n'était point préoccupé du désir de se spécialiser dans l'ornementation purement lorraine; il voulait plutôt montrer ce qu'il savait produire en ce genre. Il se manifestait librement aux yeux de ceux qui appréciaient un art local, dont l'interprétation pouvait être aisément distinguée, savante, parfois même raffinée. Il se proposait, en touchant à certaines formes traditionnelles et conventionnelles, en appliquant des motifs historiques et archaïques, de faire valoir les derniers procédés de l'argenterie, les dernières recherches de la joaillerie.

Aujourd'hui, dans cette maison, l'argent terni et pâli, l'argent frotté d'or, les joyaux habilement sertis, unis à des matières variées, ont été soumis à une adaptation toute

1. Les modèles reproduits dans ce premier article appartiennent à la maison Daubrée, sauf les deux branches de chardons ciselées, formant le fleuron d'en-tête, qui ont été éditées par M. André Kauffer.

particulière. Les métaux, les diamants et les pierres se sont pliés à des formes qui disaient la flore lorraine, qui rappelaient la végétation du pays, qui évoquaient aussi l'armorial de la province. Dans l'ensemble de ces ornements, dans la disposition de ces particularités originales, tout devait satisfaire les amateurs les plus délicats.

Plateau en argent repoussé et ciselé.

M. Daubrée a mis au jour, il y a une trentaine d'années, une épingle de cravate, en argent oxydé, simplement ornée d'une croix de Lorraine et d'une couronne ducale, qui a été reproduite bien des fois depuis, et qu'on pourrait considérer comme une création de la première période. En même temps, il répandait un joli modèle de bouton de manchettes, au décor lorrain, dont l'exécution élégante assurait le succès. A côté de ces petites pièces, nous pouvons citer une double croix, en or émaillé et champlevé, avec ornementation composée des huit quartiers de Lorraine. Une broche iris, une broche chardon, une broche œillet, en argent noirci, sont des morceaux tout à fait excellents et dont la réussite a été complète. Une pièce des plus rares, et dont on devine la valeur, est une broche en joaillerie représentant encore un chardon : c'est une petite broche, en argent sur or, serti en roses, et dont les fleurs sont rendues à l'aide de grenats, très finement rapprochés.

Nous remarquons encore des encriers, des bougeoirs et des flambeaux, répétant un décor ingénieux, emprunté aux ouvrages en bois sculpté de Bagard. Parmi les œuvres caractéristiques sorties des ateliers de M. Daubrée, nous ne devons pas oublier un plateau où est

Jardinière milieu de table en argent.

figuré le portrait du duc René II, un autre plateau qui représente le lion ailé parmi des chardons en fleurs, surmontant la devise bien connue : « *Qui s'y frotte s'y pique!* »

A l'occasion des premières fêtes russes, qui avaient excité à Nancy une belle émulation, M. Daubrée a exécuté trois corbeilles en argent, destinées à chacun des amiraux russes,

et portant les noms de chaque vaisseau. Les pièces les plus récentes que nous avons vues dans la maison Daubrée sont un surtout de table, posé sur un plateau en forme de miroir; une glace au décor Louis XV, avec des chardons sur le cadre; et enfin un charmant plateau à cartes de visite. Il est exécuté en argent frotté d'or; le frottis est très légèrement indiqué. Une touffe de gui est retracée sur le fond, avec ses baies; quant au procédé, c'est la gravure en taille-douce qui a été employée, sur fond enlevé à l'acide. Nous ajouterons que les dessins des pièces que nous signalons sont dus, pour la plupart, à M. J. Élardin, attaché depuis longtemps à cette maison, où il apporte certainement bien des éléments de renouvellement et de bon goût.

Broche or et brillants.

M. André Kauffer, en suivant les mêmes tendances que M. Daubrée, en variant ses œuvres et en participant à des recherches nouvelles qui deviennent très captivantes, s'est toujours tenu à un point de vue élevé et a fait preuve d'un sentiment très personnel. S'attachant avec soin à une grande pureté de forme, il s'est signalé par d'excellents travaux de fine ciselure et de gravure sur argent.

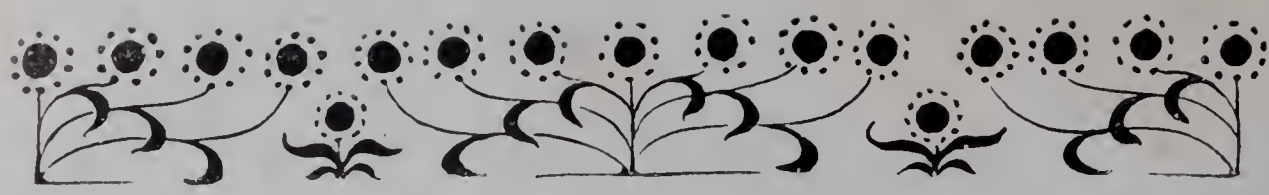
Pendant de cou argent et grenats.

Il a demandé, pour plusieurs œuvres de prix, le concours d'un habile artiste, mort récemment, et qui a laissé à Nancy d'unanimes regrets, M. Camille Martin, celui-là même qui a collaboré, avec M. Victor Prouvé à tant d'exquises reliures. M. Camille Martin a dessiné, pour la maison Kauffer, un bol à punch, dont trois exemplaires ont été tirés pour être envoyés libéralement, lors des fêtes russes, aux marins de Cronstadt.

Ce bol était en vermeil, avec application d'un décor représentant des chardons en fleurs, se détachant en guirlande sur le vase et formant saillie. Une partie du feuillage se prolongeait sur un plateau uni qui le supportait, tout en formant une partie distincte. L'orfèvre avait ajouté à cette belle pièce une cuiller au manche habilement décoré.

(A suivre.) ANTONY VALABRÈGUE.

Bougeoir en argent ciselé.

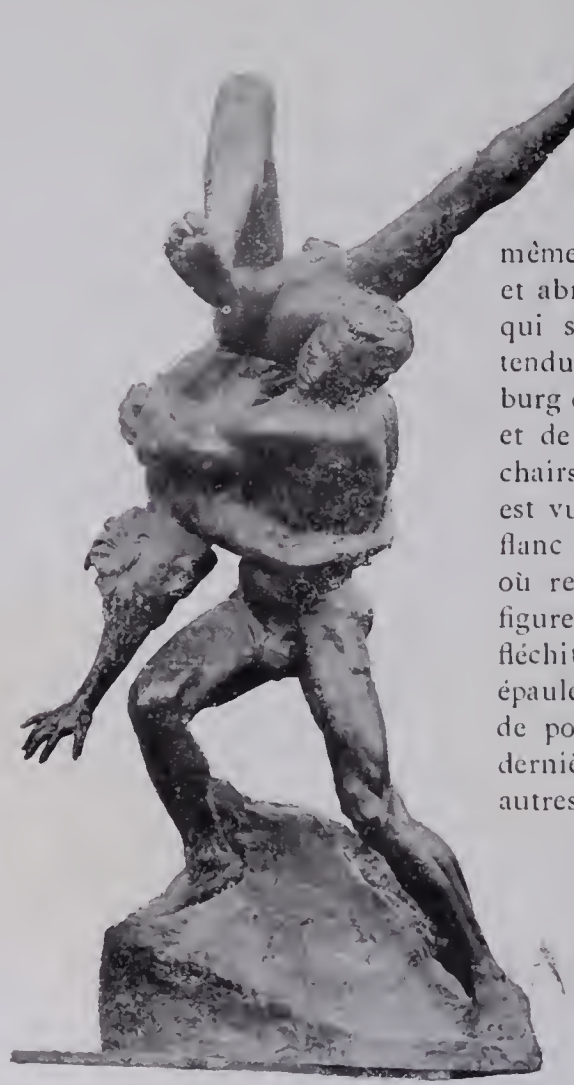


JEF LAMBEAUX

ET SES « PASSIONS HUMAINES »

(Suite[1])

La où Jef Lambeaux est arrivé à la plus altière expression de sa personnalité, c'est dans sa fontaine d'Anvers et dans son grand haut-relief des *Passions humaines*, achevé depuis quelques jours et dont je vous parlerai plus loin. Si vous êtes jamais allé dans la métropole, vous devez connaître ce monument remarquable, qui orne la grand'place historique depuis 1887. C'est l'amour filial, c'est toute l'affection de l'artiste pour sa ville natale, qui a présidé à la création de cette œuvre. Et elle est ainsi qu'un glorieux tribut du maître à cette vieille cité d'art glorieuse où il eut le bonheur de voir le jour. C'est, vivante pour toujours, la légende d'Anvers même, perpétuée dans le bronze. D'une vasque rocailleuse et abrupte émerge une pyramide vivante, trois naïades nues qui se serrent, s'étreignent en supportant sur leurs bras tendus et leurs épaules arrondies les armes de la cité, le vieux burg carré, berceau de la ville antique. Rien de plus robuste et de plus triomphant que l'harmonie vigoureuse de ces chairs unies, de ces membres enchevêtrés. La première ondine est vue de profil; ses seins fermes se dressent surmontant un flanc rebondi; les bras levés soutiennent la proue pointue où repose le piédestal de la statue supérieure. La seconde figure nous montre un dos d'une anatomie superbe; la tête fléchit sous le poids de la charge qui fait se tendre les épaules, et les cuisses puissantes se perdent en une queue de poisson qui s'enroule à celles des sirènes voisines. La dernière des trois femmes paraît se glisser entre les deux autres; on suit son flanc gauche qui, avec le sein et la hanche, décrit une ligne subtile et captivante. Les cheveux se déroulent en nattes élargies et caressent la poitrine et le ventre. Au sommet de la fontaine se silhouette fièrement sur le ciel la figure de Salvius Brabo, le héros de la légende. Le bout du pied droit seul touche terre; le corps est poussé en avant et la jambe gauche levée donne un accent de vérité extraordinaire à l'élan de la course. Il tourne son beau visage vers le nord, son poing gauche se ferme sur la poitrine et, le bras droit levé à la hauteur du front, il crispe victorieusement ses ongles autour de l'index de cette main brutale qui coupa le fil de tant d'existences. Vers le fleuve enfin libre et affranchi, il se précipite, le sublime personnage,



Vengé! groupe en bronze.

1. Voir tome XIX, page 379.

pour lancer dans le flot impétueux ce membre coupé par lui au misérable tyran qu'il vient de vaincre. Le cadavre décapité de Druon Antigon est abattu au sommet du rocher où est édifié le monument de bronze. Dans sa chute il a écrasé une tortue qui gravissait péniblement la pierre, et il semble serrer, en une dernière volonté, le membre mutilé; et du poignet coupé et du cou tranché s'échappe du sang par flots épais et violents. Des dauphins, une otarie, continuent la ligne du trio de femmes fabuleuses; et entre les blocs écroulés rampe lentement, pour s'approcher du grandiose spectacle et contempler à son tour le cadavre roidi du rançonneur impitoyable, un dragon affreux et repoussant, et dont Walter Crane semble s'être inspiré alors qu'il exécutait le dragon Aschemon pour la féerie *Beauty's Awakening, a Masque of Winter and Spring,* représentée au mois de juin dernier, au Guildhall de Londres, par la gilde des Travailleurs d'art.

L'ensemble de la fontaine est gigantesque et, pour intensifier votre impression esthétique, recourez à la loi des contraires. Traversez la place silencieuse, engagez-vous dans la rue des Émaux. Vous déboucherez sur le parvis de la cathédrale et devant vous surgira la merveilleuse armature de puits en fer, forgée par Quentin Metsys. Jetez un simple coup d'œil sur le petit Brabo sec et rigide, en costume gothique, qui forme le sommet. Vous aurez alors la nette conscience de la maîtrise de Jef Lambeaux et l'épanouissement de ses qualités vous semblera plus complet. Le Brabo du statuaire anversois s'allie par la facture et la ligne au *David* de Donatello et à celui de Verrochio, et aussi par la majesté de son attitude, au *Persée* de Cellini. Mais j'aime surtout à le rapprocher du *Mercure volant* de Jean de Bologne, parce que le geste des deux œuvres s'accorde davantage, sans se ressembler. Il y a, dans les productions de Jef Lambeaux, une vie instinctive, une puissance de mouvement qui lui est propre. Chez les anciens et chez les Florentins, la vie est dans la placidité et dans la noblesse de l'ensemble; chez le maître flamand, elle est exprimée par les moindres gestes du corps, par la tension des muscles, par les traits des visages, par la recherche des courbes naturelles, quelque peu forcées par Lambeaux selon sa fantaisie, mais qui restent toujours vraisemblables. On peut lui reprocher de ne savoir exprimer que des mouvements, qu'une mimique, et de sacrifier le sentiment intérieur d'une sculpture à l'effet, à la signification générale. Il ne vous contredira pas, d'ailleurs. Tous ses efforts tendent à faire de la sculpture, à être sculpteur, à rendre dans la matière qu'il choisit des sensations de chair et des sensations de lignes hardies. Il travaille pour les yeux, non pour la pensée; il n'essaie que de « chauffer un bloc de marbre jusqu'à ce qu'il vive », comme je le disais plus haut, et il estime qu'une statue dont la plastique est belle et l'ensemble gracieux, en restant puissant, est une chose définitive. Et c'est le but qu'il poursuit dans tout ce qu'il fait. Analysez à ce propos son Dénicheur d'Aigles; quoique ce soit une des œuvres les moins personnelles de Jef Lambeaux, elle porte l'empreinte de toutes ses qualités essentielles. Nous l'aimons surtout pour le degré de réalisation auquel le maître est arrivé dans cette figure. Mais elle rappelle l'expression du Milon de Crotone. Le personnage de Lambeaux est en lutte avec un oiseau de proie, qui lui enfonce ses serres dans la gorge et veut lui crever les yeux à l'aide de son bec recourbé. Le héros de la légende grecque, sculpté par Pierre Puget, la main prise dans l'interstice du tronc de chêne qu'il avait voulu fendre, est attaqué par un lion qui lui déchire le flanc de ses griffes redoutables. La sensation de souffrance produite sur les deux personnages est identique, et les deux artistes, à deux siècles d'intervalle, devaient fatalement se rencontrer dans la manière d'interpréter leur sujet. Ainsi, le visage contracté du dénicheur d'aigles rend une impression de douleur que le *Milon* du sculpteur marseillais nous avait rendue familière, et il est des jeux de muscles qui ont entre eux une concordance visible.

J'ai réservé à la fin de cette étude l'analyse de la dernière œuvre du maître, *Les Passions humaines*, ouvrage colossal, composition fougueuse qui vaudra à Jef Lambeaux une place au premier rang des grands créateurs de toutes les périodes. Il y a travaillé durant dix années, et le gouvernement qui a permis à l'artiste d'être prophète dans son pays, a fait construire par Victor Horta un petit temple classique pour recevoir cet immortel haut-

relief et lui servir d'atmosphère. L'œuvre est achevée, et, dans deux mois peut-être, elle appartiendra au peuple, qui ira l'admirer et se sentira subjugué par sa merveilleuse splendeur. Je connaissais des fragments des *Passions;* j'avais savouré la parfaite beauté du carton déjà ancien; mais ce dimanche tout récent, où, sur l'invitation du maître, j'ai pénétré dans cette maison à fronton grec dressé à gauche du parc du Cinquantenaire, en face du musée des Échanges, qui renferme les moulages des plus belles œuvres de la statuaire, mon émoi a été intense et je me suis senti bouleversé comme par une révélation. Il y avait là une réunion d'artistes de vingt à trente ans, et, en gage d'affectueuse admiration, ils avaient apporté au maître, touché jusqu'aux larmes, une palme forgée par l'un d'eux et qui portait sur un ruban cette inscription laconique, mais si complète : *A Jef Lambeaux, les jeunes!* Jamais le sculpteur n'avait reçu un hommage qui lui allât si profondément au cœur. Et tous se remémoraient le travail effrayant que représentait cet immense bloc de marbre, taillé avec ferveur, les obstacles vaillamment surmontés, les rancœurs passagères et les joies élevées qu'il avait values et procurées à son créateur.

Le carton des *Passions humaines,* d'autres disent du *Calvaire de l'humanité,* fut exposé au Salon de Gand en 1889. Il produisit un effet sensationnel, et le roi Léopold II insista immédiatement auprès du ministre de l'intérieur d'alors, M. De Volder, pour qu'on permît à l'artiste de réaliser son projet gigantesque dans le marbre. Mais cette commande officielle fit naître dans la presse cléricale des protestations regrettables et partiales. La vision païenne du maître les choquait, et, pour faire revenir le gouvernement sur sa détermination, elle cria à l'immoralité, au scandale. Des réactionnaires très haut placés, des gens d'église, firent des démarches personnelles auprès de Jef Lambeaux pour le décider à modifier son ouvrage, à lui donner une tendance religieuse, mais avant tout dans l'espoir de le voir renoncer, devant tous les ennuis et les critiques dont on l'accablait, à l'exécution de ce haut-relief de soixante-douze mètres carrés. Jamais campagne ne fut plus jésuitique et plus grotesque. La vue de tant de groupes aux symboles passionnels blessait, par leur nudité altière, les regards pudibonds et hypocrites des cagots et des pervers. Car c'est toute l'humanité, avec ses vices, ses passions, ses vertus, ses travers, que l'œuvre nous évoque, et cela sous des formes d'une pureté que seuls les imbéciles absolus se refusent de reconnaître. Non, jamais la chair ne fut rendue de manière moins triviale, et c'est un hymne grandiose et harmonieux à la gloire de la vie, de la gaieté et de la douleur. Le marbre se partage en deux parties distinctes : à gauche, c'est la joie, un groupe échevelé de bacchantes divinement belles, que conduit un satyre. Plus bas, l'amour maternel, une femme jouant avec son enfant. Au centre, un couple enchevêtré suggère le viol, et à gauche des figures, dont les attitudes diverses s'unissent dans un même but et dans une signification générale, évoquent les luttes des hommes, leur écrasement, leur peine, leur désespoir. Sous ce premier sujet, deux jeunes gens s'étreignent et se cherchent des lèvres: c'est la séduction. Elle sert de trait d'union entre les délices et les tristesses de la terre, car demain, après la félicité de la possession, la souffrance les prendra dans son sombre cortège et les conduira vers les ténèbres. A gauche, dans la partie supérieure, le Christ, impassible et à peine tangible dans la matière, surmonte cette houle d'êtres, qui tôt ou tard marcheront vers la Mort, en s'approchant ou en se détournant de lui... La Mort! Elle domine l'ensemble, et son masque glabre et sortant d'un transparent linceul contemple ce prodigieux spectacle, dont elle sera jusqu'à la fin des siècles le fatal épilogue.

« Cette composition exubérante et athlétique, écrivait récemment le romancier Georges Eekhoud dans un article remarquable qu'il a bien voulu consacrer à la dernière œuvre du maître anversois, est d'un païen de la Renaissance égaré dans notre monde protestant et mesquin. Ses visions d'opulences charnelles, cette orgie de muscles, de poitrines, de torses et de croupes, ce copieux et pourtant harmonieux, toujours plastique, enchevêtrement de formes humaines, ces fêtes des instincts tout-puissants, font fulminer dans la banalité et l'étriquement de nos mœurs bourgeoises quelques éclairs de l'héroïsme gymnique célébré au fronton des temples de l'Hellade. » C'est en effet l'exacte impression que dégage le haut-relief.

La Fontaine du Brabo, élevée en 1887 sur la Grande-Place, à Anvers.

Le sculpteur n'a voulu y mettre aucune tendance religieuse ni philosophique; il a fait œuvre de statuaire et il s'est surtout efforcé de conserver un heureux effet d'ensemble. Il faut dire qu'il n'y est pas toujours parvenu; mais les défauts sont si peu de chose. Les deux groupes de la Maternité et de la Séduction ne tiennent pas assez avec le reste; on les dirait placés dans des niches et cela produit une sensation peu heureuse, qui s'accentue encore

Le dénicheur d'aigles (modèle en plâtre).

quand on songe que, au-dessus de ces têtes paisibles, — tenues par la facture dans une douce pénombre, à la façon de la *Nuit* de Michel-Ange, dont le visage penché est estompé à dessein par l'ombre qui s'allonge jusque sur la poitrine, — s'avance le cercle puissant des séduisantes pécheresses nues. Ce fragment de la Joie fait penser à *la Danse* de Carpeaux. Mais le génie du sculpteur flamand a su éviter une ressemblance possible avec cette œuvre

justement célèbre. Autant le morceau de Carpeaux est gracieux, alerte, léger dans sa grâce étudiée, autant les bacchantes de Lambeaux sont impétueuses et secouées par l'ardeur de mystérieux et violents désirs.

Remords, modèle en plâtre (Salon de Paris 1899).

L'exécution des *Passions humaines* est poussée à la perfection; rien n'est laissé à l'imprévu et le haut-relief surgit, immaculé et grandiose, chauffé par une lumière qui lui prête de la couleur, car Jef Lambeaux est un profond coloriste. Sa vue m'a produit une des plus vives impressions d'art de ma vie. C'est certainement, depuis l'antiquité classique, une des sculptures les plus belles, les plus absolument belles, que la statuaire enfanta. Elle ajoute un pur chef-d'œuvre à ceux qui glorifient la patrie. Ah! je sais, on a dit que la vision de

Impéria, modèle en plâtre (Salon de Paris 1899).

Jef Lambeaux était obscène. Que ceux qui ont prononcé ces misérables paroles aillent apprendre à avoir du remords devant la saine, oui, devant la morale grandeur du haut-relief de marbre. N'est pas un artiste sans noblesse qui fait surgir d'un bloc de pierre immense tant de formes d'une ordonnance pleine de force et de naturel. Et ce simple buste, d'un profil si pur et d'une ligne si savante que le sculpteur a exposé récemment au Salon de Gand sous le titre d'*Impéria*, suffirait à le placer parmi les maîtres de la beauté essentielle et de la distinction. Il est vrai qu'il n'aime point la technique poussée à l'extrême; la partie la plus agréable de son travail est celle qui réside dans la besogne préparatoire, après les premières recherches de lignes et de gestes. C'est lorsqu'une figure surgit encore brutale de la glaise humide, à peine définie à coups des planche, qu'il la préfère. Il la laisserait volontiers dans cet état, le reste n'étant que labeur patient et régulier. C'est pourquoi il aime avec tant de respect le talent de Rodin, dont les productions constituent des synthèses; mais le haut-relief des *Passions humaines* est aussi une synthèse, et en créant son chef-d'œuvre dans la calme puissance de son impulsion, Jef Lambeaux lui a donné une signification qui, sans être philosophique, est élevée et splendide. « Je renie tout ce que j'ai fait avant ceci, me disait avec conviction l'artiste, en indiquant du doigt son gigantesque travail; j'ai mis dans ce marbre tout ce que j'ai compris, tout ce que j'aurai voulu rendre depuis un quart de siècle que je peine. J'ai tâché de chauffer ce bloc de pierre blanche et d'y infuser ma propre vie. Y ai-je réussi? » Je n'ai point dû lui répondre pour qu'il sût ma pensée. Je lui ai serré la main en songeant que s'il reniait par une boutade amusante et vite oubliée ses œuvres antérieures, elles n'en seraient pas moins belles et garderaient à jamais sa signature.

SANDER PIERRON.

L'ŒUVRE DE JULES DALOU

AU POINT DE VUE DÉCORATIF

(2e article[1].)

Le talent de Jules Dalou a été jusqu'ici envisagé par nous, surtout dans les œuvres où, avec une singulière puissance d'évocation, l'artiste a su rendre tantôt les grâces intimes et pénétrantes du Moyen-Age, tantôt la majesté et les pompes de Versailles, ou bien encore les élégances nerveuses du XVIIIe siècle. Voyons-le maintenant sous un autre aspect et dans un sujet moderne.

Le *Monument d'Alphand,* avenue du Bois, est, à ce point de vue, absolument caractéristique. Moderne, certes, cette œuvre l'est au plus rare degré, par la composition originale, rationnelle et extraordinairement vivante. Debout, sur un socle qui se trouve placé au centre d'un hémicycle bas sur la face duquel apparaissent en bas-reliefs les ouvriers de Paris, on voit Alphand debout, la tête penchée en avant et donnant des indications à ses collaborateurs, dont les figures émergent à ses pieds. Ce sont d'abord M. Bouvard, qui tend au maître un plan que celui-ci semble corriger, et M. Huet; deux autres figures, dans lesquelles nous reconnaissons M. Roll et M. Dalou lui-même, symbolisent la Peinture et la Sculpture. Alphand est vêtu d'une redingote ouverte et tient dans sa main gauche un chapeau mou : c'est l'ingénieur sur son chantier et dans sa tenue accoutumée. Rien de plus simple, et rien aussi de plus éloquent que ce monument qui, dans sa forme ingénieuse et nouvelle, avec le sentiment réaliste qui y domine, dit nettement tout ce qui est à la gloire d'Alphand, le grand *embellisseur* de Paris, le travailleur acharné dont le souvenir est resté si profond parmi ceux qui ont vécu à ses côtés et l'ont vu à l'œuvre.

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs,* année 1899, pages 369-378.

Quelques critiques trouveront à redire peut-être à la disposition de la statue sur le socle, l'inclinaison de la tête penchée vers les personnages placés très bas, aux pieds mêmes du chef qui commande. Il est certain que l'effet est inattendu. On est surpris au premier abord. La conception réaliste de Dalou est si différente des banalités des monuments que nos yeux rencontrent à tous les carrefours de nos villes, et qui semblent, quel que soit celui en l'honneur duquel ils sont érigés, représenter toujours le même homme, majestueux et théâtral ! Mais patience. L'exemple du maître portera ses fruits. Peu à peu on s'habituera à cette conception qui convient si bien aux monuments honorifiques et à cette mise en action des héros glorifiés. Le *Monument d'Alphand* restera un modèle absolument typique ; il inaugure une forme nouvelle dans cet ordre d'hommages iconographiques rendus à nos grands hommes, dont notre époque est si prodigue, et pour lesquels l'imagination de nos sculpteurs semble souvent un peu trop à court.

Statue de Lavoisier, décorant l'hémicycle de la Sorbonne.
(Susse, édit.)

Entre le *Triomphe de la République,* qui est la première œuvre décorative importante de Dalou, — puisque le modèle date déjà de vingt ans, — et le *Monument d'Alphand,* que de compositions le grand statuaire n'a-t-il pas exécutées qui montrent la souplesse de son talent ! J'ai dit qu'il semble continuer la tradition de nos maîtres du XVIIIe siècle, qu'il en a le goût magnifique, et qu'il fait aussi penser à Rubens, à l'art de Versailles, cher à Louis XIV. Rubens ! je le retrouve tout entier avec ses belles qualités d'ordonnance, de fortes nudités et de grandes allures dans le *Triomphe de la Paix,* haut-relief admirable et de dimensions colossales, en marbre, exposé au Salon il y a une dizaine d'années par Dalou, et dont le plâtre est placé aujourd'hui à la nouvelle mairie du Xe arrondissement, qui a la chance d'avoir ainsi une des plus belles œuvres de l'art moderne.

C'est encore la fougue et la plastique rutilante de Rubens que je constate dans cette

autre œuvre capitale de Dalou, le *Triomphe de Silène*. Ventripotent, riant et plein comme une outre, Silène a été hissé par les bacchantes sur un âne, et c'est à grand'peine qu'elles l'y maintiennent, car il roule... comme un tonneau, lève la jambe, se renverse, essaie de boire encore, et s'épanouit, insouciant de la chute, dans l'éclat de rire stupide et pourtant drôle de l'ivresse. Autour de lui, les bacchantes l'acclament, chantent, dansent, rient, ivres aussi, le soutiennent comme elles peuvent, ou tombent parmi les pampres et les grappes de raisin. C'est plus que la vie et le mouvement : c'est l'ivresse ! Seul, dans ce groupe de chairs folles, le bon âne représente la philosophie, et, à ce titre, commence par manger. C'est le *primum vivere*. Il allonge son long col vers le sol et broute la vigne, ne craignant que les thyrses qui peuvent s'abattre sur ses oreilles repliées.

L'Esprit domptant la Matière.
Bas-relief
gravé en frontispice dans une édition des *Châtiments* de Victor Hugo.
(Susse, édit.

Érigé dans le jardin du Luxembourg, ce groupe de chairs en liesse est des plus décoratifs dans la verdure. Peut-être serait-il mieux compris des étudiants allemands que des nôtres, en un pays où Bacchus et Gambrinus sont également des dieux. Chez nous l'ivresse est peu séduisante, et Silène n'obtient qu'un sourire du public et un froncement de sourcil des moralistes. Sans doute, cette bacchanale est un peu échevelée et rappelle vaguement le bal des *Quat-z-Arts;* mais l'art et le talent ont des grâces spéciales pour effacer l'impudeur, et c'est ici le cas. Mais c'est en

marbre que nous voudrions voir ce groupe d'un art si consommé. Le marbre a des splendeurs auxquelles le bronze ne peut atteindre, surtout pour la vie et l'éclat de la chair.

Parlerai-je du haut-relief *Faune et Bacchante*, dont on a fait une fontaine au jardin fleuriste de la ville de Paris, au Parc des Princes? C'est une œuvre de moindre importance, mais d'égale valeur. Rien n'est plus décoratif, plus saisissant par la vigueur du relief, la vie intense du sujet et l'encadrement habilement aménagé par l'architecte.

Je pourrais citer encore le monument consacré aux orateurs de la Restauration et destiné, je crois, au Panthéon. Je ne l'ai vu qu'à l'état de maquette, dans l'atelier de l'artiste, et il est difficile d'en juger. De même, une maquette nous montre le monument destiné à M. Levassor, un des promoteurs de l'automobilisme et l'une de ses premières victimes, tant il semble vrai que rien ne se puisse faire de nouveau en ce monde sans qu'un peu de sang humain en vienne cimenter la fondation.

L'automobile n'a pas encore sa forme définitive, pas plus que ne l'avaient les premières locomotives, essentiellement disgracieuses. Il semblait donc difficile d'en

Projet de Monument à Victor Hugo (détail).

tirer parti au point de vue décoratif. M. Dalou s'en est habilement tiré, en estampant, dans un bas-relief, l'automobile de trois-quarts, et ce haut panneau s'encadre entre deux colonnes, dont l'une s'appuie sur une glissade de rochers.

Du monument de M. Floquet, au Père-Lachaise, je ne dirai que peu de chose, parce qu'il n'a comporté, de la part du sculpteur, qu'un buste et une statue allégorique : buste de haute allure, statue admirable, et que tout le reste est l'œuvre d'un architecte dont je n'admire pas ici l'œuvre décorative, malgré tout son talent.

JULES DALOU. — LE TRIOMPHE DE LA PAIX

Projet de Monument à Victor Hugo.

Beaucoup plus intéressant est le monument de Jean Leclaire, au square des Épinettes. Ce Jean Leclaire est le fondateur d'une œuvre éminemment sociale, la participation des ouvriers aux bénéfices. Le brave homme est debout, accueillant à bras ouverts un de ses ouvriers qui monte vers lui. C'est tout le symbolisme du

Le Triomphe de Silène, groupe en bronze.

monument, et il est touchant et complet par le groupe et par l'expression des physionomies.

Statue de Blanqui, monument de Victor Noir, au Père-Lachaise, statue de Lavoisier, monument Boussingault, monument d'Eugène Delacroix, autant d'œuvres maîtresses, dont je ne puis parler, faute de place. Pour finir, je rappellerai d'un mot cet autre chef-d'œuvre de Dalou, le haut-relief de la Chambre des députés : Mirabeau, à la salle des États-Généraux, disant à M. de Dreux-Brézé : « Allez dire à votre

maître, etc. » A vrai dire, la scène ne s'est pas passée de cette sorte, avec ce geste superbe et ces mots à l'emporte-pièce. Mirabeau a parlé de sa place et a fait une phrase un peu moins solennelle. Mais la légende l'emporte ici sur l'histoire, et la

Monument d'Eugène Delacroix (marbre et bronze).

scène vraiment théâtrale est admirablement rendue. Dans ce panneau, où tout est fait pour l'énergie de la pensée, l'artiste a atteint une vigueur incomparable et il est ici, lui, lui seul, très moderne, emporté par la fougue de l'idée, et cependant sage, sobre, concentré, nerveux et puissant. Ce n'est plus Rubens, ce n'est plus Lebrun ni l'art éclatant et somptueux de Versailles; c'est de l'histoire écrite à la Michelet, en traits ardents, saisissants et profonds.

Tel est l'ensemble de l'œuvre de Dalou.

Je ne puis, hélas, parler que pour mémoire de la maquette du monument gigantesque que le grand artiste avait rêvé pour Victor Hugo : l'illustre poète, étendu sur son sarcophage, sous un immense arc de triomphe dont l'ouverture était remplie par un bas-relief se transformant en haut-relief de chaque côté, afin de mieux donner l'illusion de la profondeur et de l'infini. A la hauteur de la tête du poète, lui faisant une auréole sublime, le soleil couchant, et, dans le ciel, s'élevant par gradations, toute l'œuvre de ce génie, symbolisée de plus en plus nettement. C'était là le vrai monument à faire, rappelant la veillée du corps sous l'arc de triomphe de l'Étoile, décor fantastique, tel qu'on n'en reverra peut-être plus. C'est grand dommage qu'on n'ait pas compris ce qu'il y avait de sublime dans le projet de M. Dalou. Auprès de cette maquette étincelante, j'ai vu sourire le buste de Vacquerie, ce sceptique à l'esprit aigu, au cœur bon, au masque comique, qui a rêvé avec douceur, a lutté avec aigreur et s'est résigné dans un sourire.

Victor Hugo a inspiré encore à Dalou une œuvre à la vérité beaucoup moins considérable, mais cependant intéressante. Un éditeur ayant demandé au statuaire une composition destinée à servir de frontispice à un volume de l'illustre poète, celui-ci fit un bas-relief dont l'idée est tirée de ces quatre vers des *Châtiments :*

> Le phare sur les flots, l'étoile sur les monts
> Me reconnaîtront bien et diront à voix basse :
> C'est un esprit vengeur qui passe,
> Chassant devant lui les Démons.

Je mentionne pour mémoire ce curieux morceau de sculpture, tout palpitant de colère et de violence.

* * *

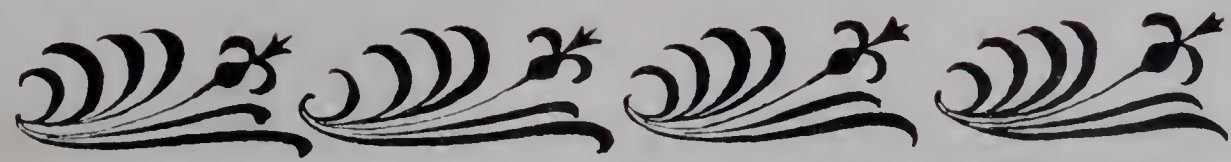
Me faut-il résumer l'œuvre de Dalou?

Il y a eu plusieurs manières : toutes sont dignes d'un maître et d'un très grand maître, tel qu'il n'y en a guère que quelques-uns en ce siècle fécond : Houdon, Rude, Barye, Carpeaux, Rodin...

Rodin est plus spécialement le continuateur de Rude. Dalou est plus spécialement, dans le *Triomphe de la République,* le *Triomphe de la Paix* et dans le *Triomphe de Silène,* le continuateur de Carpeaux. Il a plus d'originalité dans le bas-relief de *Mirabeau,* le *Monument de Delacroix,* le *Monument d'Alphand* et d'autres œuvres moins importantes; mais partout il montre que nul, en ce siècle, n'a mieux été inspiré au point de vue décoratif; que nul n'a mieux réalisé l'art plastique et l'art de la composition.

C'est aussi sa grande originalité, en cette fin de siècle, d'avoir su grouper, alors que chacun s'acharne au morceau!

LOUIS DE MEURVILLE.



LES CONCOURS

DE LA RÉUNION DES FABRICANTS DE BRONZE

Chaque année, au mois de décembre, la Réunion des fabricants de bronze expose au siège de son administration, 8, rue Saint-Claude, les résultats des divers concours qu'elle organise; un jury désigne les lauréats et attribue les différentes catégories de prix que de généreux donateurs mettent à sa disposition. Ces prix sont distribués, un mois après, à la cérémonie publique qui a lieu à la mairie du IVe arrondissement et à laquelle participent à la fois et les élèves de l'École professionnelle des fabricants de bronze, et les artistes ciseleurs, modeleurs, etc., récompensés aux concours annuels de la Réunion.

Frédéric Debon. — Jardinière étain (2e prix).

Parmi ces concours, il y a celui de *Ciselure,* fondé il y a de longues années par *Villemsen,* et qui donne lieu à un prix de 300 francs; il y a aussi le concours *Crozatier.* A ceux-ci, sont venus s'ajouter récemment d'autres concours dont on ne saurait trop louer l'excellent esprit. C'est ainsi, par exemple, que la *fondation Lemerle-Charpentier,* due à la libéralité de Mme veuve Lemerle, met à la disposition de la Réunion des fabricants de bronze une rente annuelle de 1,200 francs pour être distribuée de la façon suivante : 1° deux prix de 300 francs chacun à deux chefs d'atelier, façonniers, monteurs ou ciseleurs en bronze, ayant formé, d'après le jugement du Bureau, les meilleurs élèves, tant sous le rapport du travail d'atelier que des aptitudes au dessin et de la bonne conduite; 2° deux prix de 125 francs chacun à deux élèves ayant le mieux réussi comme monture, ciselure ou dessin, toujours d'après l'avis du Bureau; 3° cinq livrets de Caisse d'épargne de 50 francs chacun et cinq livrets de 20 francs aux dix élèves ayant le mieux rempli les conditions de bon travail et de bonne conduite.

Marcel Fouquergue
Vase, modèle en plâtre.

d'affirmer leur personnalité. Trois prix sont décernés aux lauréats : le premier prix est de 500 francs; les deux autres de 250 francs.

C'est là une entreprise qu'il faut hautement encourager, et dont nous souhaitons de toutes nos forces la complète réussite. Il n'en est guère qui mérite davantage de susciter de généreux efforts de la part des amis de l'art et des gens de goût. En contribuant par des dons à augmenter la valeur des prix, ceux-ci feront œuvre intelligente et utile. Il faut, en effet, que ce concours annuel attire et mette en présence le plus grand nombre possible d'artistes, non seulement les ornemanistes, qui ont l'habitude des travaux particuliers à l'industrie du métal, mais aussi les sculpteurs non spécialistes, qui sont

Ce sont là des moyens d'émulation excellents, qui contribueront, on peut l'espérer, à maintenir les ouvriers de notre industrie du bronze dans les traditions auxquelles elle doit sa prospérité.

Mais un autre concours, d'un intérêt moins technique celui-là, a été institué depuis trois ans par la Réunion des fabricants de bronze : c'est le *Concours de sculpture d'ornement spécial aux métaux*. Il s'adresse à tous les artistes français sans distinction. Fondé, croyons-nous, sous l'inspiration de M. Coupri, le dévoué et ardent président de l'Association des sculpteurs modeleurs, il a pour but de fournir à nos ornemanistes, habituellement confinés dans des travaux mercenaires, l'occasion de montrer leur talent et

Marcel Fouquergue. — Fontaine-lavabo (2e prix).

moins familiers avec les exigences industrielles et moins rompus à la discipline qu'imposent à la fantaisie les ressources propres à la matière employée. Les uns et les autres gagneront, sans nul doute, à ce contact fortuit du concours. Les ornemanistes, trop esclaves du métier et trop enclins peut-être à rester dans les vieilles formules, secoueront quelque peu le joug de la routine; quant aux autres, trop insoucieux des nécessités de fabrication, ils apprendront à mesurer leur élan et à mieux tenir compte des conditions de l'exécution. Il y aura entre eux un heureux échange d'influence. A l'heure actuelle, quantité de sculpteurs figuristes s'efforcent de trouver dans l'industrie l'emploi de leur talent. C'est à eux de prouver qu'ils ont assez d'imagination pour créer des objets d'utilité d'une belle forme, et assez de souplesse pour se plier aux lois de l'industrie, qui sont rigoureuses. Un tel concours, s'ils y prenaient part, leur permettrait de tenter cette démonstration. Le public prendrait plus d'intérêt à ce tournoi, et les résultats en seraient promptement sensibles.

J.-A. Meliodon.

Projet de Boîte aux lettres (1e prix).

Mais, depuis trois ans qu'est institué ce *Concours de sculpture d'ornement spécial aux métaux*, il n'y a guère que quelques personnalités de la corporation des sculpteurs modeleurs qui y aient pris part. Diverses œuvres d'une certaine valeur y ont été produites. Ce n'est qu'un début. Il faut obtenir mieux. On peut, on doit y arriver. Et d'abord qu'on le fasse connaître, ce concours. L'Union des fabricants de bronze semble le dérober à toute publicité. Nos lecteurs auront peine à croire que nous n'avons pas même reçu, à la *Revue des Arts décoratifs*, une invitation pour le visiter. Par pur hasard, notre ami Eug. Piat, membre du jury, nous a appris qu'il était exposé... le jour de la clôture. C'est tout juste si nous avons entrevu les œuvres des lauréats dans les voitures qui les emportaient.

J.-A. Meliodon. — Entrée de Boîte aux lettres.

Le jury n'a pas cru devoir décerner de premier prix. En revanche, il a

distribué trois deuxièmes prix à MM. Maurice Maignan, Marcel Fouquergue et Frédéric Debon. Il a, en outre, accordé un troisième prix à M. Tessier fils, un quatrième prix à M. Meliodon, et quatre mentions à MM. G. Robinet, Aug. Dinkel, van de Verde et L. Surbled. Si peu que nous ayons pu les apercevoir, les œuvres de ces jeunes gens — ils doivent être jeunes — nous ont paru bien... jeunes!

JUDEX.

P.-S. — Nous manquons de place pour publier dans ce numéro notre habituelle *Chronique du mois*. Ce ne sont pourtant pas les événements qui font défaut. Du moins, puisque nous ne pouvons dire même un mot de l'*Exposition internationale de peinture et de sculpture* qui a eu lieu à la Galerie Georges Petit le mois dernier, reproduisons ici la belle plaquette du *commandant Marchand* que l'excellent médailleur Vernier y a fait admirer. On remarquera aussi, dans nos planches hors texte, la belle étude de Raphaël Collin pour le plafond qui vient enfin d'être marouflé dans le petit salon de gauche avoisinant le foyer de l'Opéra-Comique. Sur notre couverture, nous donnons la reproduction du carton que Lévy-Dhurmer a fait pour la manufacture des Gobelins et que nous verrons bientôt, traduit en tapisserie, à l'Exposition universelle.

J.

VERNIER. — Plaquette commémorative en l'honneur du Commandant Marchand.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

EXPOSITION DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

Fragment, exécuté en grès polychrome, du petit Palais projeté pour 1900, par MM. RISLER, architecte, et COUTAN, sculpteur.

LE TRIOMPHE DE LA RENAISSANCE

FRISE DE L'*HISTOIRE DE L'ART* DÉCORANT LE GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS (FRAGMENTS)
(Exécutée en grès polychrome).
CARTON DE M. JOSEPH BLANC; SCULPTURE DE MM. FAGEL, SICARD ET BARALIS.
(Phot. MOREAU.)

J. Desbois. — Fronton de l'hôtel de la New-York.

HOTEL ET CAFÉ MODERNES

A Pol Neveux.

Tout effort est respectable; s'il n'aboutit à rien, s'il reste stérile et inutile, il ne mérite pas moins d'être jugé avec équité et méthode, ne serait-ce que pour rechercher les causes d'un avortement capable d'effrayer, le cas échéant, ceux qui tenteraient de recommencer l'expérience dans des conditions identiques.

A grand renfort de billets de mille, somptueusement, sans compter, après un concours retentissant, on vient d'élever, au coin du boulevard des Italiens et de la rue Le Peletier, un immeuble exceptionnellement situé. Grâce à sa position d'angle, grâce au recul, on peut le voir, l'examiner, le détailler, l'étudier à l'aise. A cette heure, tout Paris le connaît, et il compte parmi les curiosités sensationnelles du moment. Ni le Cercle de la Librairie de Garnier, ni les maisons de rapport de l'avenue Henri-Martin de M. Vaudremer, ni le lycée Sévigné de M. de Baudot, ni beaucoup d'autres constructions privées ou publiques de réelle valeur n'ont autant attiré l'attention. Or, cette dépense fastueuse et d'argent et de talent — car il y en a beaucoup de jeté dans cette vaste composition — aboutit à un lamentable échec, et la plus banale baraque à pans de bois apparents du vieux Rouen, la plus ordinaire façade de la place des Vosges, le plus modeste hôtel du Marais paraîtraient d'impeccables merveilles à côté de ce palais sans caractère et sans charme.

Il y a là un cas curieux, fort caractéristique, qui dénote un état d'esprit inquiétant et que je crois intéressant de bien préciser. L'architecte de la New-York, M. Morin-Goustiaux, a subi, en somme, l'influence ambiante; il est la victime d'une éducation néfaste dont nous constatons partout les ravages et dont, entre autres, les constructions de l'Exposition Universelle de 1900 résument nettement les tendances; il serait, en conséquence, inique de le rendre seul responsable d'une erreur à laquelle il a été poussé par de multiples facteurs, plus puissants peut-être que sa volonté et son raisonnement.

Me renfermant dans le cadre précis de cette Revue, il reste bien entendu que je m'occupe exclusivement du côté esthétique, du côté décoratif de l'œuvre, et que je néglige avec préméditation les plans, la construction, les aménagements, les arrangements intérieurs, la façon de comprendre le programme imposé, la manière souvent adroite et ingénieuse dont ont été résolus les délicats problèmes et techniques et industriels soumis à l'architecte.

La qualité primordiale d'une œuvre d'art est l'unité. Qu'on se représente un morceau du *Jugement dernier* exécuté par Vélasquez, le finale de la *Walkyrie* remanié par Méhul, des vers de Victor Hugo intercalés dans *Britannicus*, et le portique du Parthénon servant de porche à Notre-Dame! En assemblant des chefs-d'œuvre, pourtant incontestés et incontestables, on arriverait à procréer un monstre qui exciterait l'horreur de l'être le moins subtil et le moins raffiné. Cette unité a toujours contribué à la grandeur d'une époque, à la beauté d'un style qui s'abâtardit et disparaît dès qu'il se laisse polluer par des influences étrangères.

Depuis quelques années, l'École classique, se voyant très attaquée et en assez fâcheuse posture, a jugé prudent de se montrer moins intransigeante et a songé à marier le Grand-Turc avec la République de Venise. Au lieu de garder orgueilleusement la belle tradition antique, ou bien, seconde hypothèse, d'accepter loyalement la modernité, elle a finassé et a cherché à sortir de ce dilemme en conseillant cauteleusement à ses adeptes, tout en restant fidèles aux ordres et à la syntaxe décrépite de Vignole, de se faufiler dans le Louis XIV, le Louis XV et le Louis XVI, vers lesquels semblait se porter la foule, et d'en tirer le meilleur parti possible. Ces styles honnis autrefois de l'Institut, ces styles que le brave Lesueur, dans un banquet officiel présidé par lui, jetait allègrement dans la boue, ces styles qu'on avait dédaigneusement biffés de l'instruction donnée aux Beaux-Arts, — car alors le sublime s'arrêtait à Henri II et commençait à François Ier vieillissant, — ces styles méprisés, bafoués, ridiculisés et vilipendés, devinrent tout à coup la « tarte à la crème » des forts en thème de la rue Bonaparte, et cela, par un malencontreux hasard, au moment précis où le public, écœuré d'un grossier dévergondage de lignes et d'un canaille pastiche des aristocratiques élégances d'antan, commençait à s'éloigner de ce bric-à-brac en délire qui rappelle Versailles ou Trianon comme un boucher ivre, portant, au bal de l'Opéra, perruque et habit brodé, ressemble au Roi-Soleil.

Peu à peu, ces conseils empoisonnés ont porté, et la semence jésuitique a germé. Adroitement, on a abandonné le Pompier, l'honnête et loyal Pompier, qui

ne faisait plus recette, et l'on s'est jeté à corps perdu dans le plus faux, le plus menteur, le plus plat, le plus odieux XVIIIe siècle. Hélas!... Qu'on me ramène à la Notre-Dame de Lorette de Lebas et à l'École de Médecine de Ginain!

L'immeuble de la New-York présente tous les symptômes du mal dont sont atteints la plupart de nos architectes contemporains :

Ils ne mouraient pas tous,
mais tous étaient frappés.

F. Soulès. — Lucarne de l'Hôtel de la New-York.

Si encore M. Morin-Goustiaux, qui est un dessinateur habile et qui connaît ses auteurs, avait pris carrément le parti de reproduire une façade Louis XV, le mal eût paru moindre : nous aurions contemplé une restauration d'un intérêt médiocre et d'une imagination nulle, mais, du moins, rien dans cette évocation d'un autre âge n'aurait pu nous choquer. Malheureusement, l'artiste a gardé son « état d'âme » classique, tout en marivaudant avec le Louis XV et, à la fois, en clignant de l'œil au Moderne, et alors la situation s'est sérieusement gâtée. Trois instruments jouant, dans un ton différent, l'un *Vive Henri IV!* l'autre *Partant pour la Syrie*, et le troisième *la Marseillaise*, ne produiraient pas une cacophonie plus ahurissante.

Un édifice ne se transforme pas, subitement, en contemporain de Mme de Pompadour parce que ses menuiseries affectent des formes contournées et parce que ses sculptures sont agrémentées de coquilles et de roses. Dans mon enfance, nos professeurs nous forçaient à composer des vers latins sur la Vapeur, la Photographie, l'Électricité, le Tabac, le Café et autres sujets d'une antiquité relative. J'affirme, sans fausse modestie d'auteur, que ces vers étaient composés de mots

latins, de dactyles et de spondées soudés les uns avec les autres, mais ne présentaient pas la plus lointaine ressemblance avec la langue d'Ovide et de Virgile. De même, proportions gardées, les boiseries de M. Morin-Goustiaux, boiseries

Henri SAUVAGE. — Cheminée en bois d'un salon du Café de Paris (1er étage).

lourdes, surchargées et beaucoup trop sculptées, n'ont aucune analogie avec les salons des Archives et de Bercy. La froideur de la mouluration, la correction guindée du fronton et de l'entablement, la sécheresse des profils, le souci de respecter les principes académiques dans la proportion des colonnes, le dessin des chapiteaux, des denticules, des modillons, des cartouches, des balustres, et, par-dessus tout, l'impression générale de l'ensemble, ne rappellent guère le laisser-aller aimable et l'indépendance frondeuse des maîtres exquis du XVIIIe siècle,

Henri SAUVAGE. — Ameublement et décor d'un salon du Café de Paris (1er étage).

qui ont rendu et compris, d'une façon incomparable, la philosophie de leur temps.

Ces hésitations, ces tâtonnements, ces compromis, cette quasi-incohérence, on les retrouve aussi bien dans l'exécution que dans les détails. Le couron-

Henri SAUVAGE. — Décor et ameublement du salon vert du Café de Paris (1er étage).

nement de M. Desbois, dont le mâle et révolutionnaire passé nous laissait espérer une autre affirmation de sa valeur, est flanqué de pinacles à la Garnier, qu'on chercherait vainement dans Blondel, et qui nuisent à la silhouette des figures

sculpturales; certains cartouches, longs et plats, ont l'air d'être en tôle; dans les trompes du rez-de-chaussée, une exagération de motifs trop fouillés écrase de charmants bas-reliefs à peine indiqués, délicatement modelés dans la pierre comme dans de la cire et dus, je crois, au ciseau de M. Ledru; les appareils électriques d'une jolie allure, qui décorent les pieds-droits du rez-de-chaussée, sont en cuivre poli et composés de fleurs dont l'ultra-modernisme doit se trouver terriblement mal à l'aise dans un pareil milieu. Je n'insiste pas.

Henri SAUVAGE. — Cheminée d'angle en bois du salon vert du Café de Paris (1er étage).

La décoration intérieure ne rachète guère le manque d'homogénéité de l'extérieur; sauf dans une cour où de charmantes céramiques d'Émile Muller amusent l'œil, l'aspect général n'est guère heureux.

Peu élevé, le rez-de-chaussée semble écrasé davantage par une avalanche de pâtisserie qui fatigue et finit par exaspérer. Dans ces salles où « l'or se relève en bosse », on aspire après une accalmie, après une ligne simple, après un mur nu, après un coin, un tout petit coin qui ne soit ni sculpté ni doré. Les magnificences de ces salles déchaîneront l'enthousiasme de beaucoup d'étrangers, je doute qu'elles ne choquent pas, par contre, le goût inné de ceux qui conservent intact le sens de la mesure et n'aiment pas à se promener, toute la journée, en gilet de soirée, avec des boutons de diamant à la chemise.

Là encore le Louis XV sévit, et quel Louis XV! La sarabande est aggravée par des peintures qui ne sont évidemment ni de Watteau ni de Boucher, et qui paraissent empruntées aux boîtes à bonbons du confiseur voisin. Bouguereau ni Ferrier, eux-mêmes, ne pourraient atteindre à une pareille perfection du genre. A part l'amusante et heureuse toile de M. Veber, qui étonne et détonne dans cet océan de crème fouettée, ces décorations expliquent la haine des iconoclastes pour les images et font comprendre le charme discret d'un ton harmonieux, d'un ton à la colle passée, pour quelques sous, sur un plafond tout plat, tout simple, tout pauvre.

Et en quittant la New-York, où je déplorais le vain éparpillement de tant d'efforts qui, méthodiquement condensés, auraient pu produire une œuvre de premier ordre, je pensais à deux modestes salons particuliers visités par moi, huit jours auparavant, au Café de Paris. Ah! les adorables et exquis réduits d'art! Toute la volonté, toute l'ardente foi d'un artiste concentrées sur une idée fixe, toute la conséquence d'un raisonnement logique parachevant un ensemble parfait, tout le libre essor d'une imagination de poète créant des formes nouvelles, ont collaboré au succès final.

M. Henri Sauvage, un jeune homme qui a su se débarrasser des influences dévirilisantes du passé et retourner à la saine étude de la nature, a composé de toutes pièces, depuis le plafond jusqu'au tapis, depuis les appareils électriques jusqu'aux rideaux, deux salons qui précisent nettement le style moderne. Tout se tient, tout s'enchaîne dans cette décoration suprêmement personnelle, qui nous apporte enfin le frisson divin du non-vu. Les meubles font corps avec les pièces conçues l'une dans une harmonie vert tendre, l'autre dans une harmonie mauve pâle. Aux plafonds nervés d'acajou vernis se lisent de délicates floraisons en à plats, jaunes, vertes et blanches, qui se retrouvent, en frises capricieuses, sur les tentures murales, sur les portières et sur les rideaux. Les tiges de cuivre qui soutiennent les ampoules lumineuses continuent naturellement les moulures graciles du bois, forment un ensemble habilement étudié et nous délivrent de l'appareil quelconque rapporté après coup, au hasard du marchandage et de l'intelligence du fabricant. Exécuté avec ce respect de la forme et de la matière changeant une table ou une chaise en objet d'art, le mobilier, qui sort des ateliers de M. Majorelle, un véritable maître ébéniste, est sobre, élégant, commode, pratique et luxueux par sa simplicité et la rareté affinée de sa silhouette.

De pareils essais consolent et encouragent. Avec des chercheurs passionnés et convaincus comme M. Henri Sauvage, on a le droit d'avoir confiance dans l'avenir et d'espérer que bientôt l'architecture aussi, la mère auguste de tous les arts, retrouvera son chemin de Damas et renouera l'admirable tradition qui fleurissait autrefois la patrie d'immortels et uniques chefs-d'œuvre.

FRANTZ JOURDAIN.

R. FOY. — BIJOUX OR, ÉMAUX, IVOIRE, PIERRES GRAVÉES ET PIERRES PRÉCIEUSES

LES FEMMES DU MONDE ARTISTES

I

MADAME CHARCOT

C'EST un fait que depuis quelques années le goût de la décoration mobilière va chaque jour s'avivant et se développant chez nous. Nombre d'artistes de talent, des amateurs au goût affiné, s'efforcent à la soustraire aux formules et aux procédés routiniers qui l'ont trop souvent asservie pour la ramener à son but véritable : constituer avec des éléments mobiliers d'un mérite d'art réel, pratiquement et confortablement appropriés à leur destination, un ensemble d'une belle harmonie et d'une irréprochable commodité.

La tentative n'est pas vaine. Déjà de banales et laides habitations d'il y a trente ans, où le rococo sévissait, où le fauteuil à roulettes, avec son siège et son dossier tendus cruellement de soie groseille ou de velours incarnat, vous ouvrait, dans la pièce d'honneur, ses bras d'acajou vernissé ; où des spécimens de tous les styles, orgueils du faubourg Saint-Antoine, voisinaient et se bousculaient en un déconcertant bric-à-brac de crédences Henri II, de commodes Louis XIV, de consoles Louis XV, de bonheurs-du-jour Louis XVI, de psychés Empire et des produits les plus fâcheux de l'art néo-grec, se sont transformées en d'élégantes et somptueuses demeures, aménagées et décorées, suivant d'artistiques projets, au goût et à la convenance de leurs hôtes.

Pour l'ameublement et l'ornementation des maisons qu'ils ont mission d'édifier, des architectes ingénieux et chercheurs — on en trouve — s'appliquent à l'invention de beaux modèles d'art mobilier qui contribueront, mis en place, à l'harmonie d'un ensemble, et auront aussi ce qu'il faut pour s'harmoniser entre eux. Ils réussissent parfois à fournir un original et beau dessin de meuble ou d'objet, à la forme intéressante et neuve, dont ils confient l'exécution à quelque artisan de leur choix.

Des femmes « de condition », suivant l'aimable expression de jadis, soucieuses également d'ajouter à l'attrait et au luxe de leur logis, se sont exercées et rendues expertes à des travaux d'art mobilier où leurs dons de nature — fine vision des tons de la fleur et de l'étoffe, goût délicat à les bien associer, souplesse et dextérité des doigts dans la conduite d'ouvrages minutieux et fragiles — trouvent, parfois, à s'employer heureusement. Elles font revivre ainsi ces nobles et charmantes traditions instaurées chez nous par de très « honnestes » dames et par de gentilles favorites, qui nous valurent, après l'extraordinaire tapisserie de Bayeux, les patients travaux des « Dames Blanches », les vertueuses et médiocres productions de Saint-Cyr, les artistiques friandises de Trianon, de Marly, de Fontainebleau et de quelques châteaux de France.

Hôtel Charcot : Meuble de l'antichambre.
Bas-relief du haut en pâte de verre, par Ch. Cross.
Bas-relief du bas en mosaïque d'émail, par Mme Charcot.

Partout, à nos deux Salons, dans les expositions particulières, aux vitrines des marchands, et jusque dans les magasins dont on refait la toilette ou dans les cafés qu'on installe, s'accuse la tendance et s'atteste l'effort à faire reflorir un art injustement délaissé, que les maîtres des siècles passés honorèrent au moins à l'égal de tous les autres, et qu'ils ont pratiqué glorieusement.

Cette conception de la « belle demeure », de ce *chez soi* du rêve où tout vous est cher, où chaque objet appelle un regard amical et semble vous sourire, une femme de haute intelligence et de grand cœur, une grande artiste aussi, Mme Charcot, l'avait su réaliser, de concert avec son illustre époux, bien avant que se mît à souffler sur l'art mobilier ce vent de renouveau.

Ceux que le maître et sa vénérée compagne honoraient de leur amitié garderont toujours le pieux souvenir de cette hospitalière maison du boulevard Saint-Germain, — hélas! déserte aujourd'hui, — du bas au faîte emplie de belles œuvres, où tous deux vous faisaient si courtois et si franc accueil, dans laquelle ils ont vécu d'heureuses années unis tous les deux par une affection profonde, en une étroite et constante intimité de cœur et de pensée.

Ils habitaient depuis un assez long temps l'hôtel de Chimay, lorsqu'ils firent

l'acquisition de cette maison. Leur premier soin, en s'y installant, fut de débarrasser de tout ce qui l'encombrait l'appartement qu'ils avaient décidé d'y occuper. Après quoi, d'un commun accord, ils résolurent d'en entreprendre, à eux seuls, la décoration et l'ameublement. Or, l'appartement en question occupait le rez-de-chaussée de l'hôtel tout entier. Un vaste rez-de-chaussée, d'une longueur, d'une largeur et d'une hauteur auxquelles n'atteignent pas les rez-de-chaussée d'ordinaire! Rude besogne! Elle n'était pas pour effrayer ces deux esprits si résolus, si vaillants et si pleins de ressources.

Fille d'un collectionneur fameux, universellement apprécié dans son temps pour la délicatesse et la sûreté de son goût, M. Laurent-Richard, Mme Charcot avait hérité de son père un sens artistique très juste et son amour des belles œuvres.

Reliquaire décoré par Mme Charcot
(cuivre repoussé et ciselé).

Lampe en faïence
exécutée par Mme Charcot.

Après son mariage avec Charcot, par des moyens pressentis plutôt que fournis par l'étude, elle avait tenté de reproduire ou d'imiter ce qui, de préférence, avait sollicité son attention, charmé ses regards, éveillé sa pensée. En peu de temps elle s'était révélée copiste adroite, imitatrice avisée, habile par instinct à exprimer la forme, la couleur et le véritable aspect des choses. On disait d'elle, en plaisantant, « qu'elle ferait un jour de ses doigts

tout ce qu'elle en voudrait faire. » Et la locution populaire trouvait à s'appliquer justement avec elle. Mise au service d'une intelligence peu commune, d'une grande finesse d'observation, d'une volonté tenace et d'un goût impeccable, cette adresse intuitive à la pratique de tous les ouvrages manuels devait faire

Le Salon. — Le plafond à caissons a été peint, et le lustre émaillé, par Mme CHARCOT.

de Mme Charcot un des plus étonnants et des plus charmants ouvriers d'art que nous ayons eus en ce temps-ci.

L'anecdote que voici en témoignerait au besoin :

Un jour qu'elle se disposait à mettre à sa place désignée un grand vase exécuté par elle à l'imitation d'une vieille faïence italienne, Mme Charcot reçut la visite d'un monsieur, à la fois marchand et collectionneur, dont elle avait, précisément, fait la rencontre en Italie. Les salutations accoutumées, et la conversation s'engage.

— Je vois, Madame, dit le visiteur, que vous vous occupez toujours à rechercher les belles faïences de notre pays. Vous avez là, devant vous, une pièce superbe et rare; me permettrez-vous de l'examiner de près?

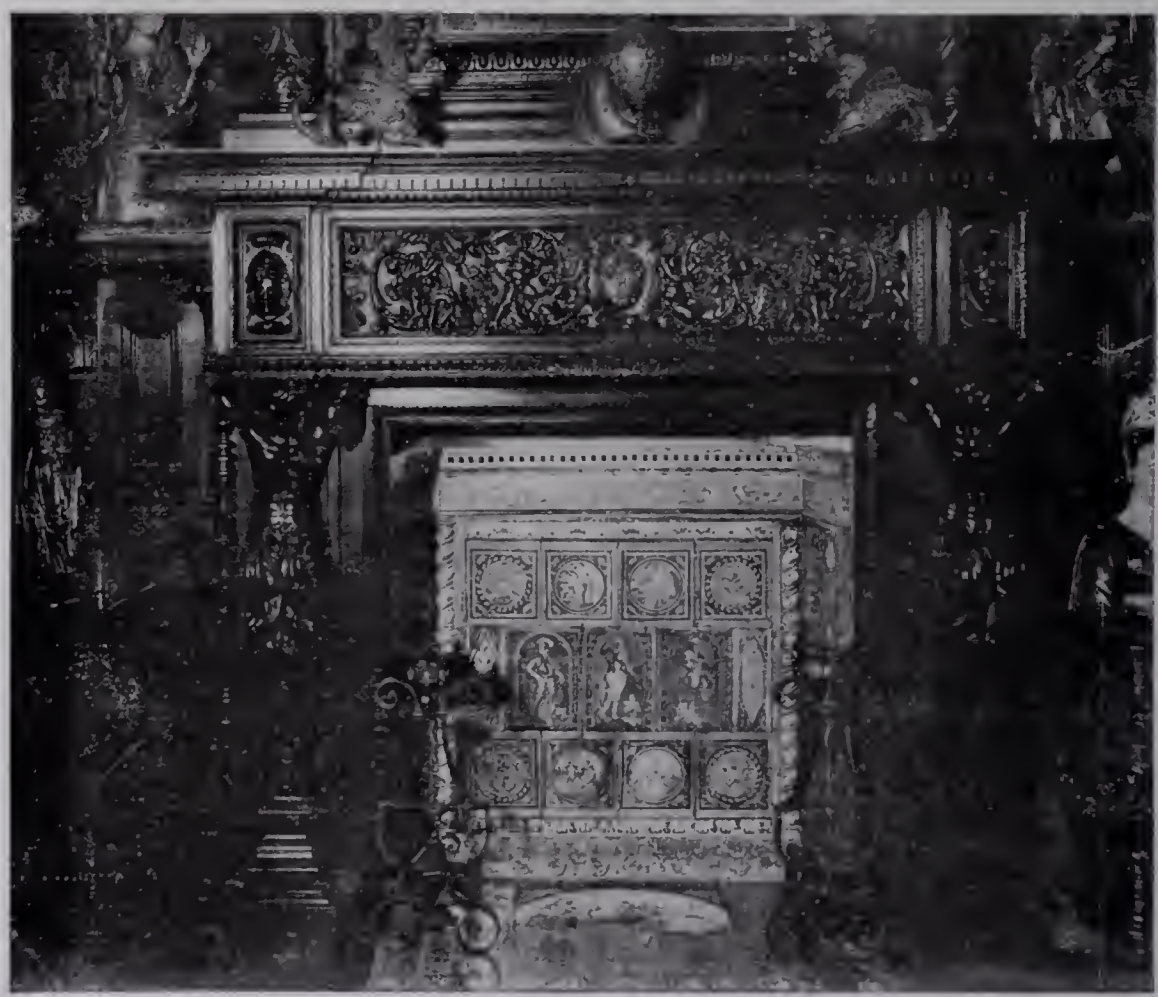
Salon. — Cabinet orné de plaques en émaux de Limoges, dessinées par le Dr CHARCOT. Les cuivres ajourés sont de Mme CHARCOT.

La permission aussitôt donnée, le marchand amateur tourne le vase, le retourne, l'inspecte minutieusement, et, revenant à Mme Charcot, qui commençait à sourire :

— Est-il indiscret de vous demander si vous consentiriez à vous dessaisir de cette faïence? je connais une personne qui la paierait un gros prix!

Mme Charcot, qui souriait davantage, se contenta de répondre qu'elle tenait trop à sa pièce pour la céder à n'importe quel prix, et changea la conversation.

Avec une superbe vaillance, Mme Charcot s'entreprit donc à la décoration mobilière de son vaste rez-de-chaussée. Mais elle ne s'y entreprit pas seule. L'entreprise d'abord eût dépassé ses forces; et puis elle voulait que son mari la menât d'un bout à l'autre avec elle, qu'elle fût une œuvre commune à tous les deux; l'occasion constante d'échanger leurs pensées, d'associer leurs esprits pour une même tâche, de collaborer longtemps, et sans cesse, à ce qui serait, peu à peu, l'embellissement et, plus tard, l'ornement du foyer familial. Elle voulut aussi que Charcot devînt l'inspirateur, le directeur du travail, le chef d'atelier qui commande, à qui l'on obéit.



Salle à manger. — Cheminée dont la décoration en faïence a été dessinée par le Dr CHARCOT et exécutée par Mme CHARCOT.

Aussi quel délassement ce fut toujours pour ce maître de la science, pour cet observateur puissant et profond de la misère humaine, de venir reprendre sa place tous les soirs à cet *atelier* dont il partageait les travaux et où son talent d'artiste trouvait si diversement à s'employer.

Car il aimait l'Art de toute la ferveur de sa jeunesse, à l'âge où, sentant s'éveiller en lui la vocation, il avait rêvé de devenir un peintre. Artiste, il l'était resté dans l'âme. Tout le temps que son enseignement, ses nombreux travaux,

Salle à manger. — Les portes sont ornées d'incrustations exécutées par Mme CHARCOT.

l'exercice de sa profession, lui laissaient libre, il le consacrait à l'Art. En voyage, il dessinait sans cesse, emplissant des albums de croquis pittoresques, expressifs, étonnamment vivants. Mais le travail à son *atelier!* De toutes ses distractions, c'était encore la plus chère!

L'auteur d'une intéressante plaquette sur *Charcot artiste*, M. Henri Meige,

nous a conté quelle grande part il prit à l'œuvre d'ornementation de l'hôtel du boulevard Saint-Germain : « Tels carreaux de faïence appliqués aux parois d'une cheminée, et qu'on croirait issus d'une des anciennes fabriques de Delft, ont été dessinés de sa propre main. Tel émail, qui semble avoir été conservé par miracle depuis le XVIe siècle, n'est qu'une copie d'un original de l'époque. Charcot lui-même en a fait la reproduction avec un sens si précis de l'archaïsme des lignes, qu'il faut y regarder de bien près pour découvrir l'imitation.

» Souvent il adaptait les souvenirs personnels qu'il avait rapportés de l'étranger à la décoration des objets mobiliers. Que de plats, que d'assiettes ont été transformés par sa main en petits tableaux commémoratifs.

» Il excellait surtout dans l'art d'approprier les œuvres des meilleurs maîtres aux motifs d'ornementation. La façade intérieure de son hôtel était décorée de plaques de faïence aux personnages renouvelés d'Albert Dürer. Il avait fait encadrer, dans un cabinet du plus pur style Renaissance, douze émaux dessinés par lui d'après les célèbres Apôtres du Limousin. »

Au fur et à mesure que l'atelier fournissait au *visa* de son directeur les pièces achevées, elles s'en allaient enrichir la salle à laquelle on les avait destinées.

Coffre décoré par Mme CHARCOT (motifs en cuivre repoussé).

Active au prodige et d'une bravoure au travail qui ne faiblit pas un instant, Mme Charcot menait avec la même ardeur et la même habileté les travaux d'art les plus divers, les plus délicats et les plus malaisés. Pour y réussir, elle n'hésitait pas à s'en aller étudier chez les professionnels la manœuvre de l'outil, la technique et les procédés du métier. C'est ainsi qu'elle apprit à manier, en bonne praticienne, le tour du potier, le pinceau de l'émailleur, la pointe et le marteau de l'ouvrier sur métal, à façonner l'argile et la pâte, et, dans un four construit en un coin de son hôtel, à diriger en personne la cuisson de ses *pièces*.

Jamais l'atelier du boulevard Saint-Germain ne chôma, jusqu'au jour où la terrifiante nouvelle de la mort de Charcot vint frapper en plein cœur sa femme

Lustre émaillé par Mme CHARCOT.

et ses enfants. Dans cette paix sereine du travail en commun, Mme Charcot réalisait doucement son rêve. D'apprentis hésitants et timides qu'ils étaient tous, au début de ce grand labeur, ses ouvriers étaient devenus de hardis artisans, également bons à toutes les besognes, prêts à travailler du même cœur la terre, le bois, le métal, le verre, le cuir ou l'étoffe. L'équipe au complet comprenait : M. et Mme Charcot, leurs enfants, Jeanne, *artisane* de grand goût, et son frère Jean; Mme Waldeck-Rousseau, fille d'un premier lit; les demoiselles Casella, des amies fidèles et d'aimables artistes, représentées toutes deux par de jolies œuvres d'art au South-Kensington.

Lorsqu'on pénètre dans la maison du boulevard Saint-Germain, après avoir franchi le vestibule, on accède à une large antichambre sur laquelle s'ouvrent à deux battants de hautes et larges portes, gardant, celles de droite l'entrée de la salle à manger, celles de gauche l'entrée du grand salon, celle du fond ouvrant sur le petit salon.

La salle à manger d'abord. Les verrières polychromes, en forme de culs-de-lampe et représentant des seigneurs des provinces allemandes, sont l'œuvre de Mme Charcot. Elle est l'auteur aussi de la série des assiettes de faïence, des grands plats hispano-mauresques, des plats genre Rouen, et des imitations d'Italiens, qui sont appendus aux murs; c'est elle encore qui a exécuté la plaque de mosaïque soute-

Service de table en cristal émaillé par Mme CHARCOT.

nant une vieille et curieuse statuette de saint Martin, qui fut le patron de Charcot, et celles qui sont enchâssées dans la muraille. Mme Charcot les confectionna d'inspiration au retour d'un voyage en Italie, encore sous le coup de la profonde impression que la mosaïque de Ravenne avait produite sur elle.

Voici, dans la même salle, les *Vierges folles et sages*, statuettes en bois, du XVIe siècle, dont les formes et la manière évoquent le souvenir des gracieuses figures de Botticelli; de belles torchères dont des originaux de la collection Spitzer ont fourni les modèles; de superbes portes en chêne massif, exécutées d'après des dessins de Charcot; de jolies décorations au pinceau jouant l'incrustation d'ivoire, par Mme Charcot-Edwards; enfin, d'élégantes gardes de serrures en cuivre repoussé, œuvres de Mme Charcot.

L'antichambre où nous pénétrons à nouveau, pour l'examiner cette fois, est intéressante par son plafond à caissons, sur le velours duquel courent des imitations à la gouache de dentelles Henri II; par deux beaux vases imitant la faïence italienne, placés sur d'élégants piédouches en bois sculpté; par une belle plaque en mosaïque servant de soubassement à un bas-relief de Henri Cros en pâte de verre.

Dans la galerie qui l'avoisine, Mme Charcot nous donne à juger favorablement de son talent de sculpteur avec des bustes expressifs et très ressemblants de son mari et de son fils, avec des médaillons bien dessinés des amis de la maison, les professeurs Vulpian, Debove, Tarnier, Joffroy; les littérateurs Paul Arène et Burty; M. Casella, l'excellent peintre Tofano,... et d'autres.

Dans la salle de billard, il faut aller contempler une table en argent ciselé, copie textuelle d'une autre table qui se trouve au South-Kensington. On y voit les armes de Charcot, qu'il emprunta aux armoiries des Ursini, et qu'on retrouve sur presque tous les meubles de la maison : c'est un ours qui tient entre ses pattes un sablier, avec cette devise : *Tempus et Hora.*

En face de ce meuble des Apôtres, dont je parlais tout à l'heure, une crédence Henri II, avec des figurines en émaux de Limoges s'enlevant sur un fond blanc. Les personnages ont été dessinés par Charcot à la cathédrale de Chartres; Mme Charcot en exécuta les ornements et les coins qui sont en cuivre ajouré. Cette pièce importante est vraiment une belle œuvre d'art mobilier. L'*Atelier* tout entier y collabora; aussi ces bons Apôtres étaient-ils un peu de la famille et les avons-nous salués déjà, tout à l'heure, dans la galerie, portraicturés, cette fois, sur faïence.

Il faut, dans le grand salon, admirer le plafond dont les caissons contiennent des toiles peintes marouflées d'un grand intérêt. Les motifs en sont pris d'une frise italienne du XVIe siècle. Le mobilier de ce salon fut constitué en commun, et de toutes pièces, avec des débris de meubles anciens que Charcot acquit au cours d'un de ses voyages. Les flambeaux de la cheminée sont composés avec des émaux de Limoges, polychromes sur fond d'émail noir, et les bois sculptés de cette cheminée enserrent des cuivres repoussés et émaillés par Mme Charcot elle-même. Sur une crédence Henri II voici une châsse en cuivre repoussé où sont encastrés des émaux champlevés; sur les tables on trouve des émaux de

Limoges; sur les sièges, des coussins tissés comme aux Gobelins; au plafond, deux suspensions en verre émaillé que le maître Brocart trouvait merveilleuses; un peu partout des objets d'art mobilier de toutes fabrications et de tous genres.

Même assemblage varié, même profusion de pièces d'art dans le petit salon où l'on avait installé l'*atelier* et où l'on recevait les intimes. Pas une *chose* qui ne fût un *objet*. Cette artiste prodigieuse que fut Mme Charcot avait exploré tous les coins et tous les recoins de l'art mobilier, et même elle y avait fait des découvertes que les gens du métier n'ont pas su faire encore.

Table en argent ciselé.
Bustes du Dr Charcot et de son fils Jean exécutés par Mme CHARCOT.

Le cabinet de Charcot n'était pas, de son vivant, moins riche en belles œuvres que toutes ces pièces dont nous venons de passer la revue, un peu à l'aventure et presque en courant. Lui-même en avait dessiné le plafond d'après des croquis des boiseries peintes que contient le château du roi René, à Tarascon. Les fenêtres avaient de superbes verrières copiées sur celle qui décore, au Louvre, une des chambres royales et qui appartient à l'époque Henri II.

Parlerai-je de la collection des tableaux assemblés, comme entassés, dans cette superbe demeure artistique? Les anciens? Jean Steen, Van Goyen, Watteau, Fragonard, Latour, Perronneau, Hubert Robert... et combien d'autres que j'oublie. Les modernes? Français, Ziem, Leys, Parrot, Protais, Tofano, l'artiste délicat, le peintre ordinaire de la famille... et bien d'autres aussi.

Au milieu de tout ce luxe artistique, c'est dans une intimité familiale, auprès de sa chère compagne, attentive à le garder des tracas les plus légers de la vie, à écarter de son chemin tout ce qui, fût-ce un instant, aurait pu retarder sa marche, distraire son esprit, détourner sa pensée, que Charcot aimait à se reposer de ses rudes travaux et goûtait vraiment la joie du chez soi. Lui mort, il sembla que Mme Charcot se reprochait de vivre. La voilà morte à son tour. On a fermé derrière elle, il y a trois mois, ce rez-de-chaussée du boulevard Saint-Germain où longtemps voltigèrent tant de beaux rêves d'art.

GUSTAVE GŒTSCHY.

« LA PHILOSOPHIE DES STYLES »

Par Henry HAVARD

Clocher de Fenioux
(Charente-Inférieure).

On se plaint fréquemment du peu d'intérêt, sinon de l'indifférence, et même de l'aversion, que la grande masse du public qui lit manifeste à l'égard des livres d'art; et la réflexion logique en vient qu'il est généralement réfractaire d'instinct aux questions qui y sont traitées. Le livre à images seul a auprès de lui du succès, soit que les images aient une valeur documentaire pour les professionnels, soit qu'elles constituent elles-mêmes un irrésistible élément d'attraction. Les causes de cet état d'esprit du public sont nombreuses et complexes. Il serait assurément fort intéressant de les étudier; mais, d'ores et déjà, sans entrer dans cette étude qui exigerait des pages, je ne crois pas, fort loyalement, qu'il soit juste de tout mettre sur son compte. Évidemment, une bonne part de responsabilité revient aux écrivains d'art, qui n'ont pas le sens, ou qui dédaignent, de parler au public la langue qu'il comprendrait, de lui dire des choses qu'il aimerait, de le prendre par son cœur et par son âme; ils font trop d'érudition savante ou trop d'ignorante fantaisie, ambitieux qu'ils sont avant tout de recueillir les suffrages des académiciens ou de plaire aux snobs et aux esthètes.

J'ai pensé à cela en achevant la lecture des deux vastes volumes qu'Henry Havard vient de consacrer à l'Histoire et à la Philosophie des Styles. Certes, le sujet est grave, sévère, solennel, comme le titre qui le synthétise; et l'ouvrage a la physionomie imposante de son format et de ses proportions. Cinquante eaux-fortes et chromolithographies, près de cinq cents gravures illustrent le texte, qui n'occupe pas moins de douze cents pages in-folio, luxueusement imprimées sur les presses de Lahure. On peut, sans hésitation, qualifier d'encyclopédie de la matière ce travail, pour qui l'épithète de bénédictin est de toute opportunité, car le lecteur qui voudrait remonter aux sources devrait avoir à sa disposition la bibliothèque d'art et d'histoire, dont le catalogue se déroule majestueusement dans les notes compactes de chaque page, et embrasse non seulement les ouvrages spéciaux, mais les mémoires du temps les plus ignorés, auxquels viennent s'adjoindre des documents d'archives publiques et privées, jusqu'ici inédits, sinon inconnus. Et, j'ai rêvé cet

ouvrage publié en simples volumes à cent sous, s'en allant porter dans les maisons les plus modestes, sur les tables des ateliers, la bonne parole, vibrante et éloquente, qu'il contient; car il n'est pas possible de supposer que le public l'accueillerait avec indifférence, sinon nous en serions arrivés décidément à l'une de ces périodes d'évolution sociale et intellectuelle où il n'y a plus qu'à déplorer le présent et à désespérer de l'avenir.

C'est une œuvre de haut et fier patriotisme qu'Henry Havard a écrite là, avec la foi, l'enthousiasme et l'énergie que donne la science à celui qui a étudié avec amour l'histoire de son pays, qui a voulu connaître à fond, dans leurs causes et dans leurs effets, les manifestations du génie national sous la forme la plus expressive qu'il puisse revêtir, celle de l'Art, pour le mieux faire comprendre et pour le mieux faire aimer. Et, du commencement de cette histoire jusqu'à nos jours, entassant preuves sur preuves, détruisant les ignorances et les sophismes des mauvais ou partiaux écrivains, il montre combien notre art a été beau, grand, magnifique, et fécond; avec quelle précision il a toujours traduit les idées, les aspirations et les rêves de la France; avec quelle fidélité il a reflété son âme, et comment son influence sur l'humanité tout entière a été constante et profonde, en dépit des apparentes éclipses de la gloire et de la puissance de la nation.

LA PURIFICATION

Figures décorant le grand portail de la Cathédrale de Reims.

Ainsi, l'on a prétendu que nos lointains ancêtres, les Gaulois, n'avaient pas eu d'art avant l'invasion des Romains; l'historien fait passer sous nos yeux ravis, en en commentant l'originalité et la grâce, les bijoux, les armes, les orfèvreries, et la céramique, trouvés dans les tombeaux, qui prouvent le contraire. Pour que la Gaule, plus tard, du Nord au Midi, de l'Est à l'Ouest, pût se couvrir de monuments d'une beauté et d'une magnificence sans égales, pour que l'architecture arrivât immédiatement à y prendre un caractère d'élégance, de délicatesse et de grandeur qu'on ne trouve pas au même degré dans celle des autres pays soumis à l'influence de Rome, il fallait qu'une éducation artistique antérieure eût formé l'habileté des ouvriers et le goût du public; l'écrivain nous en fournit avec abondance les témoignages les plus certains.

Et, puisqu'il était nécessaire ensuite de prouver que l'art de bâtir, et de bien bâtir, a toujours existé dans notre pays, même à ses origines, nous voyons défiler en rangs pressés les documents qui démontrent péremptoirement que, dès le début de la période de l'architecture

romane, tous les édifices présentent une remarquable ordonnance et une extraordinaire entente de la construction, l'emploi des formes simples, rationnelles et logiques, la juste proportion des parties, la subordination du détail à l'ensemble, etc. Or, ces facultés, si

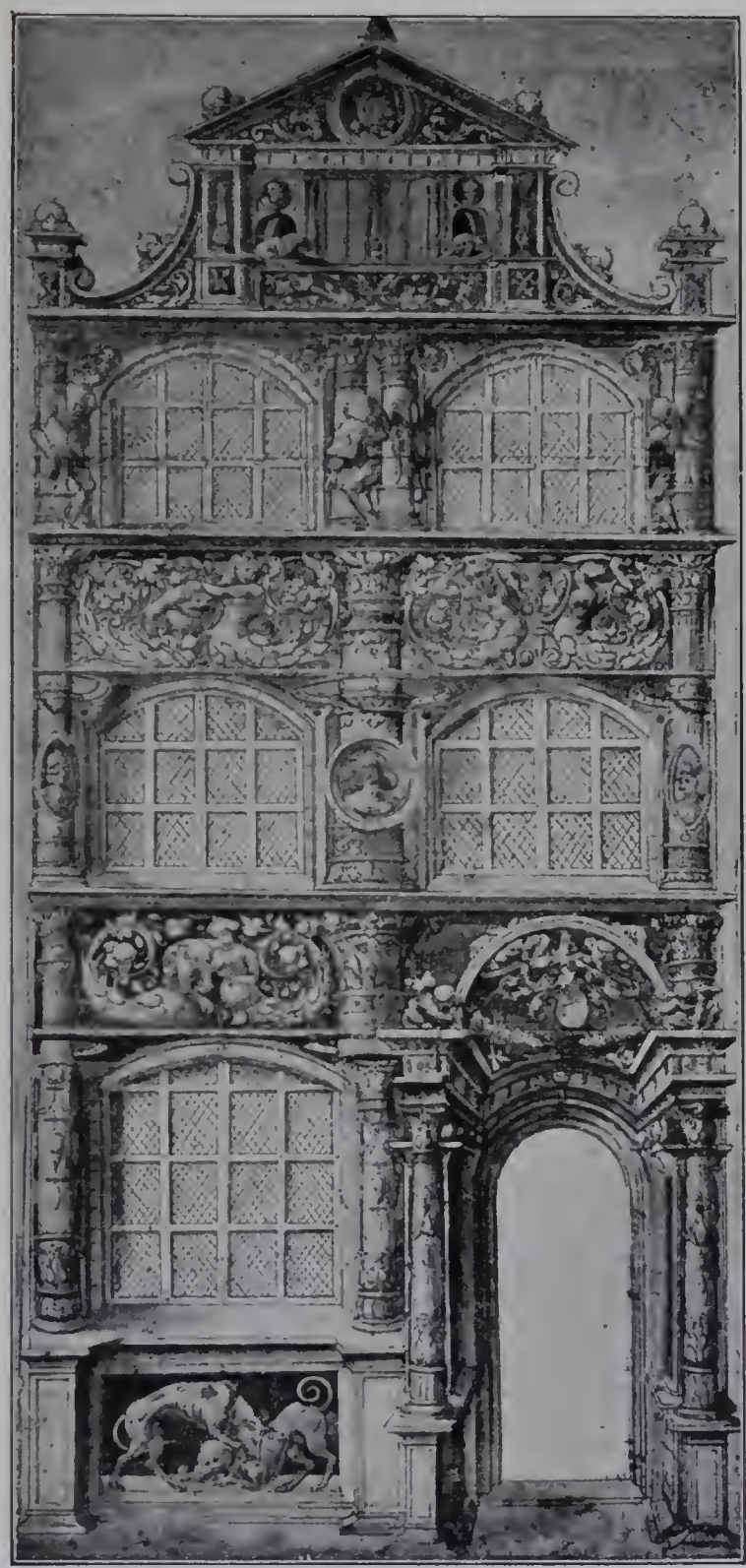
Église fortifiée de Royat
(Puy-de-Dôme).

précieuses et si rares, ne s'improvisent pas; elles sont les fruits lentement mûris de l'éducation artistique de nombreuses générations.

Analyse-t-il les incomparables cathédrales de style ogival, dont le Moyen-Age a fleuri notre sol, Henry Havard prouve combien en elles tout est magnifiquement français, et constitue la matérialisation superbe de notre génie, fait de logique, de clarté, de simplicité

et de hardiesse dans l'invention et dans l'exécution; il démolit toutes les légendes internationales de franc-maçonneries d'artistes, venus de l'étranger pour bâtir et décorer ces merveilles, qui sont l'œuvre exclusive de nos corporations; et, résumant la thèse historique que lui a inspirée son patriotisme et que lui a dictée la vérité, il fait voir avec netteté, constamment parallèles, le développement progressif de l'architecture nationale — partie de l'Ile de France pour se répandre de là sur tous les points du pays, puis à l'étranger, — et l'agrandissement incessant de la nationalité française, dont le berceau fut le premier domaine de nos rois.

Et, quand l'historien arrive à la Renaissance, ses revendications aussi nettes, aussi énergiques, aussi éloquentes, aboutissent à la démonstration irréfutable et décisive que la France, à tous les points de vue, dans cette efflorescence grandiose de l'Esprit humain, a longuement devancé l'Italie; et, à l'encontre de tous les préjugés classiques, lui a beaucoup plus donné qu'elle n'en a reçu. « De même, » dit-il, que nos Chansons de » geste avaient fourni à l'Italie les » premiers modèles de sa littéra» ture épique, de même notre » architecture ogivale aida au » réveil du génie latin somnolent, » et à son émancipation des lisiè» res byzantines. »



Modèle de décoration peinte.
Dessin de Hans Holbein (Musée du Louvre).

Il précise l'influence ultramontaine, et la ramène des exagérations outrées des italianophiles aux proportions très modestes de la réalité. Au retour de son expédition, où l'architecture des palais l'avait tant, paraît-il, émerveillé par l'opposition de leur beauté et de leur richesse avec la misère des résidences royales, Charles VIII faisait bâtir à la mode de France le château d'Amboise et embellissait le château de Montargis sur le modèle type de nos vieux manoirs. Plus tard, Louis XII ramenait avec lui d'outre-monts un grand

architecte, Fra Giocondo; et ce rénovateur construisait en *opus francigenum* le pont Notre-Dame et la Grande galerie du Palais de Justice, pendant que, pour le premier ministre du roi, Georges d'Amboise, des maîtres-maçons français élevaient Gaillon et y reproduisaient les plans des châteaux féodaux.

Nos artistes étaient-ils aussi férus de l'architecture italienne qu'on a voulu le prétendre? Philibert de Lorme, qui avait fait le voyage de Rome, n'est rien moins que tendre, dans ses livres, pour ses collègues ultramontains; et maître Pihourt, de Rennes, les traita avec une malice bien cruelle au fameux Congrès architectural de Châteaubriant. Enfin, si notre Renaissance perdit rapidement toutes ses qualités natives, c'est parce que Ducerceau rapporta, un jour, d'Italie l'emphase et le mauvais goût de ses architectes et de ses décorateurs.

L'Hôtel de Ville d'Arras
(D'après un ancien dessin. Cabinet des estampes).

Et quelles belles pages, non seulement originales et ingénieuses, mais suggestives d'un enseignement technique fécond, Henry Havard a écrites sur l'Art français sous Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Napoléon Ier!

Dans sa préface, le savant historien déclarait que, en écrivant cet ouvrage, il s'était donné pour but de démontrer que les multiples expressions de l'Art, dont les esprits superficiels cherchent trop souvent l'origine dans une combinaison de la fantaisie et du caprice, ne sont point le résultat du hasard; que les artistes d'un même temps et d'un même pays ne produisent pas fortuitement les belles œuvres dont ils enrichissent le patrimoine de l'humanité; qu'ils obéissent fatalement à des lois immuables, à des règles supérieures naissant d'une disposition d'esprit générale, autoritaire, irrésistible, qui imprime à toutes leurs productions un cachet d'unité : il a atteint le but. Cette Philosophie des Styles est exposée avec clarté, simplicité et force, et elle est basée sur des documents, des observations, et des faits, non plus sur des théories aventurées et sur des hypothèses. Tous les lecteurs de ce beau livre de science et de patriotisme la comprendront, et s'y rallieront : elle fait admirer et aimer plus encore notre cher pays.

MARIUS VACHON.

1

2

3

1. F. MONTENARD. — *Les Vendanges*, panneau décoratif. — 2. E. BONNENCONTRE. — *L'Ete prodigue les fleurs*.
3. LEVY-DHURMER. — *L'Eden*, triptyque.

NOS INDUSTRIES PROVINCIALES

LES BIJOUX LORRAINS

(2e article[1].)

Continuons dans ce second article à indiquer les principaux caractères de la rénovation du bijou lorrain. Dans notre article précédent, nous avons parlé des modèles créés par M. Kauffer[2]. Nous citerons encore, entre autres, des essais fort intéressants, en vieil argent noirci et oxydé. Ce sont des branches de chardons, d'iris, de marguerites, offertes au public sous un petit format; ces modèles deviennent des broches d'un goût simple et naturel.

Le même orfèvre a aussi tenté des reconstitutions de bijoux anciens, où il se rattache aux meilleures traditions du XVIIIe siècle; ce sont, par exemple, de petits paniers de fleurs, des bouquets, des instruments de musique en or mêlé de joaillerie. Ces objets rappellent la meilleure ornementation française; ils ont toute la grâce du style Louis XV, qui était en honneur en Lorraine, au temps de Stanislas.

Croix de Lorraine argent ciselé.

Il y a eu, on le voit, à Nancy, les symptômes les plus heureux. L'art lorrain allait aussi redevenir un art nouveau et les critiques lui faisaient de toutes parts le meilleur accueil. C'était une véritable renaissance qui s'accusait et s'imposait.

Si nous avons quelques réserves à formuler, ce n'est pas à propos des fabricants et des artistes que nous les émettrons. Nous regretterons que les amateurs de Nancy, qui se trouvaient bien avertis, n'aient pas encouragé davantage, dès le début, ces novateurs, qui s'appliquaient à composer, à combiner des œuvres originales. Comme il aurait été d'un bon exemple de voir quelques dames des anciennes familles de Lorraine marquer leur amour du passé, en commandant le modèle d'une parure faite exclusivement pour elles et vraiment unique!

Tandis que les objets de fabrication courante se répandaient et se multipliaient, tandis qu'on les imitait même à Paris, dans le quartier du Temple, les bijoux de style, les beaux

1. Voir même volume, page 29.
2. Tous les modèles de bijoux reproduits dans cet article appartiennent à M. André Kauffer.

Coupe-papier style Louis XV époque de Stanislas.

surtouts d'orfèvrerie, les coupes, les services de table, n'attiraient pas suffisamment ceux auxquels ils étaient naturellement réservés. Ils préféraient aux morceaux répondant à des données significatives, aux productions qui étaient, pour ainsi dire, celles du terroir, les pièces qui répétaient les modèles à la mode. Les souvenirs de l'époque ducale, les armoiries, les écussons héraldiques, les fleurs de lis jointes à la croix de Lorraine ne tentaient pas assez la vieille aristocratie. Les parvenus du commerce, les gens riches, mal conseillés et manquant de l'éducation artistique, réclamaient des parures où brillaient exclusivement des assemblages voyants de joyaux. M. Marius Vachon a enregistré, dans son rapport général sur les industries d'art en France, les tentatives des orfèvres de Nancy. Il semble nous dire que ces industriels n'auraient pas rencontré, dans l'élégante cité à laquelle ils s'adressaient, la clientèle de choix qu'ils pouvaient attendre.

Miroir, argent ciselé.

Elle s'est présentée depuis, appelée par le bon goût des objets de prix qui lui ont été soumis et qui témoignaient d'une heureuse entente du décor lorrain, dégagé de toute réminiscence banale.

Une habile alliance s'est faite avec l'ornementation locale qu'on voulait retrouver, et celle apportée par quelques pièces d'orfèvrerie moderne, qui obtenaient une rapide faveur. Les derniers ouvrages qu'on a aperçus dans quelques magasins témoignent, par leur apparence luxueuse, par la richesse des détails, qu'ils sont créés en vue d'une réalisation immédiate.

Les orfèvres de Nancy n'ont point été favorisés, si l'on veut, comme les verriers, comme les ébénistes, comme les relieurs qui, eux au moins, pouvaient compter sur une propagande plus générale, qui envoyaient leurs œuvres au Salon du Champ de Mars et qui s'adressaient à des amateurs, à des connaisseurs de tous les pays. Au milieu de la renaissance des arts lorrains, ils n'en ont pas moins apporté une contribution des plus honorables.

Bougeoir, style Louis XV, époque de Stanislas.

Ils ont, à Nancy même, la faculté de s'adresser à des dessinateurs expérimentés, à des artistes tels que M. Victor Prouvé, qui a donné des preuves de son talent dans quelques belles médailles, et dans des modèles de bijoux fort remarquables.

De nouveaux progrès se feront sans doute peu à peu. Nous avons parlé de M. Bossert, qui a cru un des premiers au charme du bijou lorrain, et qui en a rendu l'ornementation toute spéciale, trop prudemment, trop discrètement peut-être. Il s'est retiré du commerce,

ayant trouvé le succès dans la vente des objets courants; il conserve à la campagne une collection de pièces qu'il a mises au jour. On peut se rendre compte de ses recherches, en examinant quelques morceaux; par exemple, une pendule où il a exprimé en plein son goût pour le style Jean Lamour. Nous ne parlons pas ici de quelques objets en bronze ou en bois sculpté, où il a répété des motifs identiques à ceux qui étaient exprimés dans ses bijoux.

Le successeur de M. Bossert, M. P. Lava, a l'intention d'ajouter à son fonds quelques ouvrages artistiques. Il nous a montré des fleurs en vieil argent, et plusieurs types dignes d'intérêt, où la flore lorraine s'épanouit en végétations fines. La branche de chêne, la bruyère, le chardon, le muguet, s'y associent aux ornements héraldiques.

Broche chardon
argent ciselé.

Il a cherché à réaliser quelques idées nouvelles : nous avons vu chez lui le dessin d'un bijou en préparation, d'une « Régence » d'un pendentif de collier, symbolisant le gui. Le fond sera exécuté en émaux gris vert, sur une bordure d'or jaune. Au centre sera figuré un druide, coupant de sa faucille la plante sacrée. Le prêtre gaulois, traité en argent ou en or, aura certainement un aspect assez personnel, à en juger d'après le projet.

Porte-plume
argent ciselé.

Un autre bijou du même genre représentera une allégorie du Jour et de la Nuit. Il sera exécuté en ors de diverses couleurs, rouge, vert et jaune, sur fond argent. Le Jour sera symbolisé par une tête de femme, couronnée de fleurs, et levant les yeux vers le soleil; la Nuit, par une figure plongée dans la rêverie et portant des pavots dans les cheveux. Les deux têtes seront superposées et placées dans des compartiments séparés. Nous ne doutons pas du charme de cette composition, qui paraît traitée suivant des combinaisons assez savantes. M. Lava veut entrer, au reste, dans une bonne voie et chercher diverses appropriations lorraines.

L'influence de M. Lalique commence à se faire sentir, en province comme à Paris, et des bijoux délicatement historiés, ingénieusement ouvrés, vont marquer à coup sûr la période actuelle. Nous voudrions, quant à nous, retrouver sans cesse dans ces productions l'empreinte de l'imagination locale. Un bijoutier aurait avantage à garder son initiative, à se tenir en quelque sorte dans sa sphère, et à ne pas copier celui qui s'affirme dans un genre avec des qualités essentielles.

On ne doit pas, au reste, pousser exclusivement un producteur à nous donner une orfèvrerie régionale par trop symbolique et chargée, en un mot, de réminiscences archéologiques. La nature d'un pays, rendue avec un accent sincère, avec une observation franche et vive, fournit des indications qu'il ne faut point négliger. Nous ne tenons pas à voir perpétuellement sur une broche l'écusson d'une ville, la figure d'un personnage légendaire, les arcanes d'un blason.

Dans le domaine de l'orfèvrerie, les sujets figurés, les compositions compliquées et dont il faut chercher le sens, se démodent vite. Or, un bijou, par sa valeur, est fait pour être conservé, pour être mis en vue par ceux qui le possèdent.

On peut se fatiguer des alérions et des chimères, des boucliers semés de fleurs de lis, des cimiers surmontés de créatures mythologiques. On ne se

Porte-plume
muguet
argent ciselé.

Collier en argent ciselé.

Coupe-papier
iris
argent ciselé.

lassera pas de retrouver, dans la bijouterie lorraine, la représentation des odorantes fleurs des Vosges. L'iris, qui se dresse dans les vases de M. Daum, peut aussi étendre son calice dans un bijou. On écoute volontiers aujourd'hui

Le langage des fleurs et des choses muettes.

On admirera, sur l'or et sur l'argent, les douces ramifications, les tendres feuillées que M. Émile Gallé a su répandre avec tant de poésie dans ses verres et qu'il transporte aussi dans ses meubles, où il rend avec tant de bonheur de si fugitives, de si chatoyantes arborisations.

ANTONY VALABRÈGUE.

Blason de Lorraine.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

ET

LA DISCUSSION DU BUDGET DES BEAUX-ARTS

Par exception, cette année, la discussion du budget des Beaux-Arts, à la Chambre des députés, a présenté un réel intérêt. Le travail si volumineux, si clair, si complet du rapporteur, M. Dujardin-Beaumetz, dont nous avons signalé l'importance, a sans doute été pour quelque chose dans ce résultat. Toujours est-il que, cette fois, nos députés, qui ont consacré plusieurs séances du mois de janvier à l'examen de ce budget, n'ont pas, comme d'habitude, écouté, avec un respect égal à leur indifférence, les deux ou trois orateurs qui, périodiquement, se dévouent pour essayer d'éclairer leurs collègues sur une question que la plupart de nos législateurs ignorent si profondément. L'attention, au contraire, a été très vive, et un peu de passion même — oh! signe heureux! — a paru animer cette discussion, d'ordinaire placide et même beaucoup trop morne.

C'est M. Georges Berger qui a eu les honneurs de ces séances. A deux reprises, les 19 et 22 janvier, il a pris la parole, et il a su, par ses brillantes argumentations, sous lesquelles on sentait le solide savoir et la compétence de l'orateur, enlever tous les suffrages. Deux sujets surtout ont été traités par lui avec un plein bonheur : 1° la nécessité de créer un *Musée des Tapisseries,* pour sauver ce qui nous reste des anciens chefs-d'œuvre que la France possède en ce genre; 2° l'obligation impérieuse qui s'impose de reconstituer le Musée du Louvre; de consacrer exclusivement ce monument aux collections agrandies et remaniées; d'en exclure les services administratifs parasites qui l'encombrent, comme le ministère des finances et le ministère des colonies, lesquels sont pour les œuvres d'art de perpétuelles menaces d'incendie (en deux ans, il n'y a pas eu moins de quarante commencements d'incendie au ministère des colonies); enfin, de hâter l'aménagement du Musée des Arts décoratifs.

Sur ce dernier point, voici textuellement ce qu'a dit M. Georges Berger, d'après le *Journal officiel :*

« Messieurs, c'est à partir de cette encoignure (sur la place du Carrousel, près des guichets de la rue de Rivoli) que s'installera jusqu'aux Tuileries, dans le pavillon de Marsan et dans ses dépendances, le Musée des Arts décoratifs, dont on attend depuis si longtemps l'ouverture.

» Permettez-moi d'ouvrir une parenthèse pour remercier très hautement et très cordialement M. le Ministre des finances et M. le Ministre des beaux-arts de l'activité qu'ils ont déployée afin de hâter une solution si ardemment désirée par le monde artistique du commerce et de l'industrie en France. Vous vous rappelez qu'une loi qui date de 1897 a ratifié la convention passée entre l'État et la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui s'est chargée d'installer à ses frais, au moyen de ses précieuses collections, un musée des Arts décoratifs, dont le contenu deviendra au bout de quinze ans la propriété de l'État. La prise de possession des locaux concédés à la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs n'a pas encore pu s'effectuer, parce que les archives paperassières et poudreuses de la Cour des comptes continuent à encombrer ces locaux. Mais pendant ce temps les collections de l'Union centrale des Arts décoratifs se sont singulièrement augmentées par le fait d'acquisitions, des legs et surtout par des dons déjà acquis ou positivement promis.

J'ai donc été obligé, au nom de l'Union centrale des Arts décoratifs, de réclamer une augmentation d'espace de l'autre côté du guichet de la rue de l'Échelle. Le Gouvernement m'a écouté, et il vient de déposer sur le bureau de la Chambre un projet de loi qui autorise cet agrandissement. J'espère que la Chambre ne fera aucune difficulté pour émettre un vote favorable. *(Très bien! très bien!)*

Paris et la France vont donc enfin être dotés d'un Musée des Arts décoratifs. Il était temps! car tous les grands pays étrangers ont pris sur nous une avance qui devenait alarmante. Ils ont fondé à l'envi, et d'une façon grandiose, des musées d'art industriel et d'art décoratif, grâce auxquels ils ont, à l'aide de leçons de choses admirablement raisonnées, perfectionné les styles nationaux et répandu à profusion l'éducation artistique sans laquelle aucune production, même de genre, ne peut se manifester fructueusement. *(Très bien! très bien!)*

Nous verrons s'évanouir les appréhensions de beaucoup d'hommes sérieux qui se demandaient avec inquiétude si notre génie national n'abdiquait pas dans une certaine mesure cette grandeur alliée à l'élégance, cette logique alliée au caprice spirituel et cette variété toujours changeante ainsi que toujours originale, qui a toujours été et doit rester l'expression de notre sentiment de l'art dans les objets de goût depuis les plus somptueux jusqu'aux plus simples. *(Très bien! très bien!)*

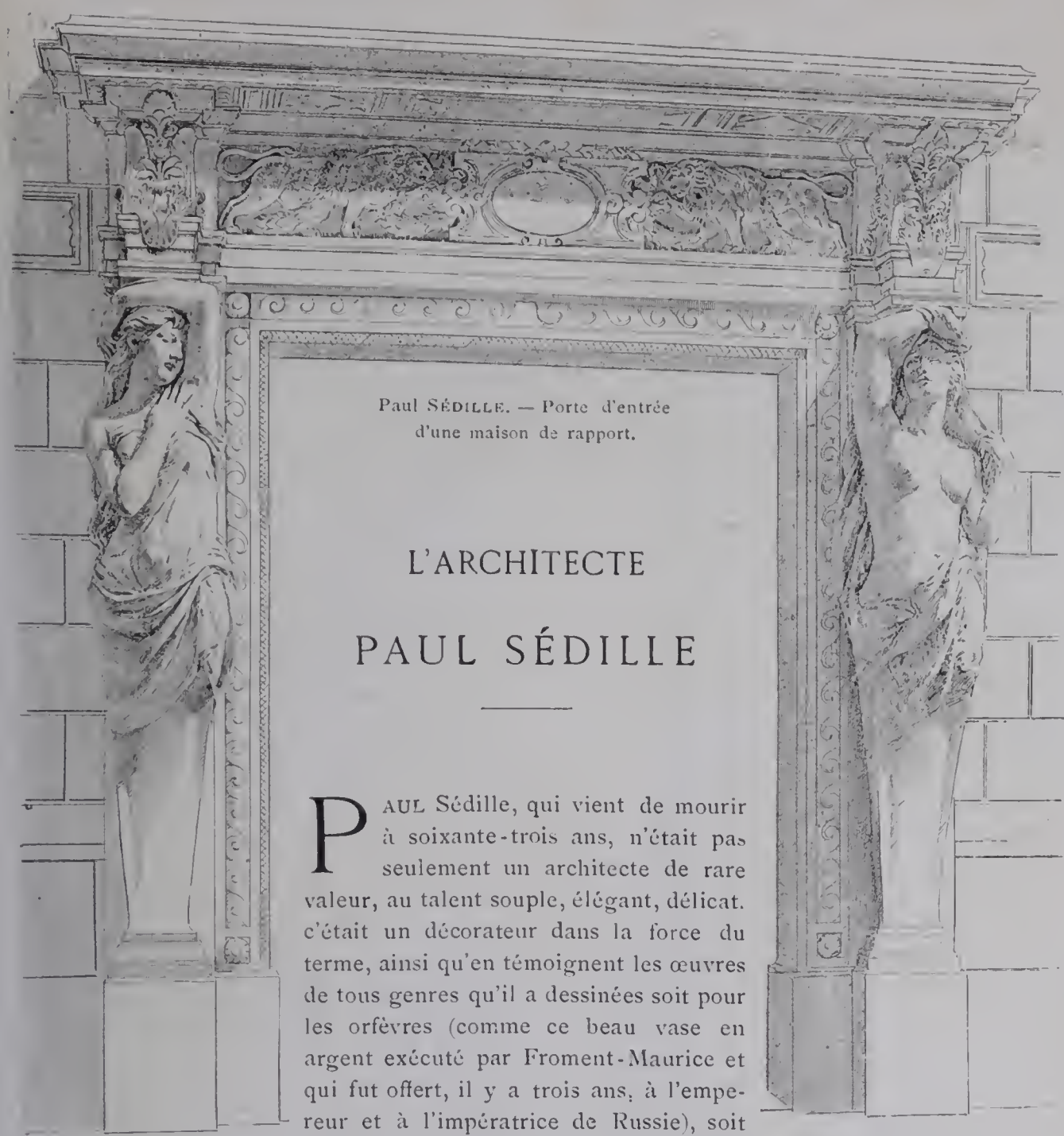
Enfin disparaîtra ce snobisme fatal qui entraîne tant de naïfs, d'ignorants à se pâmer devant l'invasion d'excentricités exotiques qu'on décore du nom d'objets d'art et qui n'ont que des allures fallacieuses et spécieuses. Nous n'aurons plus devant nous la perspective lointaine, mais alarmante, de quelques-unes de ces décadences qui atteignent les nations aussi bien que les individus, lorsqu'on a presque cessé de savoir à force d'avoir cessé d'apprendre. *(Très bien! très bien!)*

Je souhaite aussi que les amateurs qui s'improvisent d'eux-mêmes comme tels, se décident à s'instruire et à moins fréquenter les boutiques des brocanteurs, auxquels ils paient des prix excessifs pour des antiquailles fausses ou laides, car le laid a, comme le beau, été de toutes les époques. Il faut qu'on sache, une bonne fois, que nos artistes et nos artisans de l'art décoratif sont nombreux et remarquables. Je proclame à cette tribune qu'ils sont les premiers du monde. Ces artistes et ces artisans ont trop longtemps souffert du délaissement dans lequel on les confinait, parce qu'on songeait trop peu à leur fournir des occasions répétées de se produire et de faire valoir leurs talents dont les plus belles époques de l'art eussent été souvent fières. *(Très bien! très bien!)*

Le musée des Arts décoratifs, lorsqu'il sera ouvert, révélera complètement la puissance et l'ingéniosité raffinée de ces artistes et de ces artisans; il mettra leurs noms en vedette, pour la plus grande gloire de la France, par les commandes de l'Union centrale, par les expositions périodiques et les concours auxquels cette Société les conviera. *(Applaudissements sur un grand nombre de bancs.)*

Je demande instamment à MM. les Ministres de vouloir bien, comme je le fais moi-même avec ma très faible autorité, insister auprès de M. le Premier Président de la Cour des comptes, afin qu'il tienne la promesse faite dans son discours de rentrée de la Cour, de faire débarrasser immédiatement des archives, qui les encombrent encore trop, les locaux affectés à l'Union centrale des Arts décoratifs.

En agissant ainsi, Messieurs les Ministres, vous aurez pris en sérieuse considération l'hygiène morale du pays, qui se fortifie par la contemplation des belles choses. Vous aurez aussi servi l'hygiène physique des populations; je vais vous dire comment : Vous n'ignorez pas que les paperasses poussiéreuses du pavillon de Marsan et de ses annexes ont attiré des légions de rats qui vont jusqu'à dévorer les chats qui étaient chargés de les détruire. La peste est aux portes de l'Europe. Ai-je besoin de vous apprendre que les rats avec les parasites qu'ils portent sont les propagateurs les plus actifs du fléau? Je vous demande de faire hâter l'installation du musée des Arts décoratifs et de ne pas laisser l'une des ailes principales du palais du Louvre être plus longtemps un repaire de rongeurs susceptibles de devenir pesteux. *(Applaudissements.)*

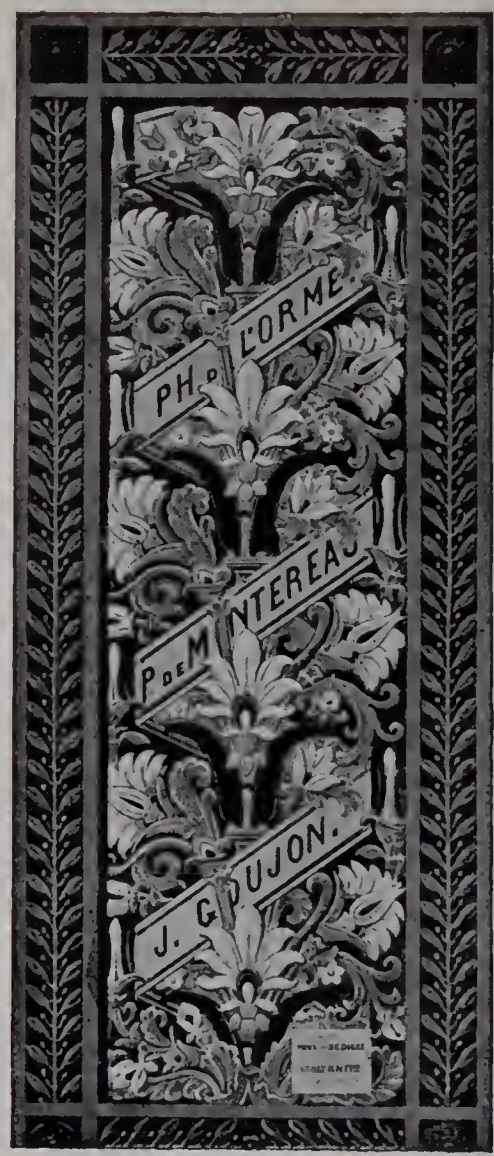


Paul SÉDILLE. — Porte d'entrée d'une maison de rapport.

L'ARCHITECTE

PAUL SÉDILLE

PAUL Sédille, qui vient de mourir à soixante-trois ans, n'était pas seulement un architecte de rare valeur, au talent souple, élégant, délicat. c'était un décorateur dans la force du terme, ainsi qu'en témoignent les œuvres de tous genres qu'il a dessinées soit pour les orfèvres (comme ce beau vase en argent exécuté par Froment-Maurice et qui fut offert, il y a trois ans, à l'empereur et à l'impératrice de Russie), soit pour les ébénistes (les portes monumentales exécutées par Fourdinois et qui appartiennent au Musée des Arts décoratifs, ou bien le curieux meuble exposé en 1889 par M. Blanqui (de Marseille), soit encore pour la céramique, qu'il avait en prédilection et dont il n'a pas peu contribué à favoriser la renaissance, car un des premiers il en préconisa l'emploi dans notre architecture contemporaine. De ses voyages en Grèce, il avait rapporté le goût de la couleur, et c'est avec persistance, avec courage même que dans des conférences, dans des livres (il écrivait avec agrément), dans toutes ses œuvres enfin, il se fit l'apôtre de la polychromie. Dès l'Exposition universelle de 1878, il avait montré une porte monumentale en terre cuite émaillée, exécutée par M. Lœbnitz, et qui fut très remarquée. Depuis lors, il ne cessa de fournir des modèles au même fabricant. Dans la plupart de ses constructions, comme les *Magasins du Printemps,* ou même dans certaines habitations particulières, il sut appliquer avec une mesure parfaite et un goût très sûr ces effets discrets de couleur dont il se servait avec une virtuosité charmante, tantôt réveillant par une frise de mosaïque



Paul SÉDILLE
Fragment d'une porte monumentale en terre cuite émaillée.

ou un ornement de terre-cuite rosée la monotonie et la froideur d'une surface de pierre, tantôt en enrichissant les panneaux d'un meuble en simple bois de noyer de vibrants motifs d'émaux. Tout dernièrement encore, comme architecte de la manufacture de Sèvres, il avait donné au sculpteur Allar les dessins d'une monumentale cheminée qui doit être exécutée en grès émaillé et qu'on verra à l'Exposition universelle.

Sans être de ces novateurs qui marquent puissamment dans l'histoire d'un art, Paul Sédille n'aura pas moins le mérite d'avoir contribué à ressusciter chez nous le goût de la couleur dans l'architecture. Rendons-lui cet hommage qu'il s'est efforcé de répandre sur tout ce qu'il a fait une aimable élégance, et que ses productions portent l'empreinte de ce qu'il fut lui-même : un homme doux, distingué, souriant, tout en nuances, ce qui rendait son commerce infiniment agréable. Un jeune maître d'architecture moderne, en Belgique, dont les audaces effarouchent à l'heure qu'il est nos intransigeants traditionnalistes, M. Victor Horta, me parlait ces jours derniers de l'Exposition universelle de 1889, qu'il comparait à ce qui se prépare : « Je crains, me disait-il, qu'on ne trouve pas dans les galeries de votre prochaine Exposition toute la grâce, le charme, l'imprévu des détails que j'ai remarqués dans la décoration de 1889. Ce n'étaient que des riens, parfois, mais comme il y avait de l'étude là-dedans et des trouvailles! Quel était donc l'architecte qui avait présidé à ces installations? »

Cet architecte était Paul Sédille. L'hommage que lui rendait Victor Horta, sans savoir que c'était à lui qu'il s'adressait, a son prix, on l'avouera. Je n'y ajouterai rien.

V. C.

Paul SÉDILLE
Motif d'ornementation en terre cuite émaillée.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE

APOTHÉOSE D'HERCULE

CHAR DE MINERVE

DIANE FINLANDAISE

EM. FRÉMIET. — SURTOUT DE TABLE EN BISCUIT DE SÈVRES

(Principales pièces)

EXÉCUTÉ POUR LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE.

LES
PEINTURES
DÉCORATIVES
D'ALBERT BESNARD

A. BESNARD, *pinx.* *La Foi.*

A L'HOSPICE DE BERCK

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
A. DE MUSSET.

UN noble livre reste à écrire sur les mobiles secrets, mystérieux, souvent inconscients, qui ont poussé les grands artistes à créer une œuvre, qui ont contribué à enfanter cette fille de leur cerveau dans la joie ou le désespoir, la résignation ou la révolte, la quiétude ou la colère. Si les menus faits de la vie, accolés les uns aux autres, depuis la naissance jusqu'à la mort, si la biographie pour ainsi dire matérielle, le constat bureaucratique d'une existence présentent un incontestable intérêt, combien plus passionnante apparaîtrait l'étude d'une âme interrogée, auscultée, palpée, fouillée, mise à nu avec le respect pieux du prêtre contrebalancé par l'ardente curiosité du savant! En déchirant le voile qui nous cache l'inconnu, non seulement on expliquerait la psychologie d'un livre, d'une

A. BESNARD, *pinx.*
Le Sacré Cœur de Jésus.

symphonie, d'une statue, d'une peinture, d'un monument, mais on ressusciterait le génie disparu, on communierait avec lui dans ses bonheurs et ses souffrances, on percevrait les paroles silencieuses que l'imperfection de nos sens nous empêche d'entendre, on s'assimilerait à la pensée créatrice du maître, pensée qui reste trop fréquemment lointaine et incomplète. Sans s'en douter, l'homme se regarde toujours dans un miroir et reproduit ses traits avec une persistance inlassable. Des dates, des noms, des anecdotes fourniront des indications bien vagues et peut-être bien erronées sur la genèse de productions intellectuelles qu'éclairerait une visite derrière la toile, dans les coulisses intimes d'un être. Une blessure d'amour-propre, un amour partagé, une amitié trahie, la maladie d'un enfant bien-aimé, un désir réalisé, les angoisses d'une dette lancinante, une déception insignifiante ou un bouleversant drame passionnel, un de ces secrets enfouis au plus profond du cœur, un de ces secrets qu'on embastille jalousement en soi, un de ces secrets subtils et tyranniques qui transforment un tempérament, gardent souvent la clé des énigmes les plus incompréhensibles.

A. Besnard, *pinx.*

L'homme vit peu de temps.

Dès sa naissance, il est destiné à la souffrance, à la maladie et à la mort.

Pour pénétrer dans son admirable ensemble la décoration à laquelle Albert Besnard travaille, depuis quatre ans, à l'hospice Cazin-Pérochard, il faut, je crois, avoir souffert, il faut avoir senti sur sa chair le frisson de terreur figeant le sang dans les veines, quand on voit la mort frôler ceux qu'on aime, il faut plus spécialement connaître Berck, la plage de deuil et d'espérance où l'on envoie se soigner — guérir ou mourir — les enfants que le mal de Pott, la scrofule, l'anémie, la coxalgie, la nécrose, la tuberculose, rongent et poussent vers la tombe, avec des lenteurs raffinées de tortionnaire japonais.

Lorsque les joyeux et les vivants sont partis, lorsque novembre a définitivement sonné la cloche du départ, l'effet est saisissant. Près de la mer glauque aux lourdes vagues huileuses, sous un ciel immense ravagé de nuages ensanglantés par un coucher de soleil sans chaleur, sur la grève d'une tristesse

infinie, grève monotone et nue barrant l'horizon de son implacabilité sinistre, sur la grève découragée se déroule longuement la lamentable théorie des petits malades qui regagnent, en voiturettes, les hospices et les villas. Pas un mot, pas un appel, pas un rire, pas un cri, pas même une plainte; la souffrance s'est incarnée dans ces corps misérables, elle ne les étonne ni ne les révolte plus, ils l'acceptent et vivent avec elle, vaincus et résignés. Du casque silicaté qui leur rejette la tête en arrière et leur donne l'aspect de chevaliers croisés, émergent des visages pâles — oh! si pâles! — des visages de cire brûlés par des yeux profonds et fixes, des visages dont la bouche exsangue n'esquisse jamais un sourire. Quelques-uns disparaissent sous des bandages, gardant l'immobilité des cadavres dans le suaire; et, de ce bloc blanc, sort un doigt, le seul qui reste d'une main déchiquetée par la carie, ou un pied atrophié, ou une jambe plus mince qu'un roseau. D'autres se traînent sur des béquilles; certains sont déjetés, cassés, recourbés en cerceaux, tordus en vrilles, informes morceaux de chair, larves hideuses, déchets d'humanité, visions de cauchemar, où l'épouvantable s'amalgame au grotesque, où l'horrible fusionne avec la grâce, car, des linges, s'échappe parfois une soyeuse mèche de cheveux bouclés, mutine et rieuse. Le cortège passe dans le silence, et ce silence a quelque chose d'angoissant, d'abominable, d'exaspérant, d'inique, de hors nature qui vous serre la gorge et vous étouffe. En contemplant ces pauvres oiseaux aux ailes brisées qui ne chantent plus, ces innocents condamnés aux pires tortures pour des crimes qu'ils n'ont pas commis, on évoque le souvenir des autres, de ce qui fait le charme de l'enfance et la joie de l'existence, de ceux qui courent, crient, gambadent, jouent, rient, hument l'air à pleins poumons et savent, inconsciemment, distribuer du bonheur autour d'eux, rien qu'en consentant à vivre en santé.

A. Besnard, *pinx.*

La mauvaise cité où l'homme n'est pas le frère de l'homme.
Conséquence : le travail dur, la misère, le vice, la maladie et la difformité.

L'œuvre d'Albert Besnard, qui a vécu de longs et lugubres mois à Berck,

résume l'impression dont le passant le moins sensible ne saurait se défendre, et dont j'ai gardé un souvenir d'ineffaçable douleur. Cette douleur, l'artiste a résolu de la matérialiser, de l'exprimer d'une manière tangible; afin de rester entièrement libre et de ne se heurter à aucune volonté étrangère dans l'exécution de son projet, devenant son propre Mécène, il s'est généreusement commandé à lui-même la décoration de la chapelle de l'hospice Cazin-

A. Besnard, *pinx.*

La mort de l'être cher et la douleur infinie qui la suit.

Pérochard, dont les murs blancs n'espéraient guère qu'un humble badigeon à la colle et ne s'attendaient pas à être magnifiés par un des plus hautains talents de notre époque.

Il fallait une énergie de fer et un désintéressement fort rare dans ces temps pratiques pour s'attaquer à pareille tâche et s'hypnotiser pendant plusieurs années sur un travail aussi colossal. Je me hâte de le dire, je ne plains pas, d'ailleurs, Albert Besnard d'avoir renoué la tradition, à jamais rompue, de tant de décorateurs du Moyen-Age. S'il a perdu de grosses sommes en n'exécutant, pendant ce temps, aucune commande ni pour l'Etat ni pour les particuliers, il a, par contre, élevé un monument impérissable à sa gloire et, surtout, il a ressenti la jouissance, unique pour un Maître, de s'exprimer comme il le voulait, de se laisser guider par sa seule inspiration et d'étreindre l'idéal rêvé. Il aura l'orgueil suprême de laisser, derrière lui, une page magistrale capable d'affirmer, devant la postérité, la suprématie de l'Art Français à la fin de ce XIXe siècle, un des plus fastueux de notre histoire et peut-être un

des plus niaisement méconnus par ceux qui gardent exclusivement leur enthousiasme pour les cendres à jamais mortes.

L'auteur des décorations de la Mairie du Ier arrondissement, de l'École de Pharmacie, de l'Hôtel de Ville et de la Sorbonne, n'est pas précisément un impassible, étranger aux problèmes sociaux, indifférent aux émotions extérieures, fermé à l'évolution scientifique, étroitement accaparé par la technicité

A. Besnard, *pinx.*

L'exemple suprême de la douleur humaine et divine.

de son métier; l'éclat d'un beau ton et l'harmonie générale d'une composition, pas plus que la distinction d'un trait et le caractère d'un geste ne constituent pas à ses yeux les règles uniques d'une esthétique sagement pondérée. Ses personnages ne se contentent pas d'être de superbes morceaux de peinture, ils vivent et ils pensent. Une philosophie un peu panthéiste, puissante et sereine, préside aux concepts du peintre, qui se double d'un penseur et d'un poète exceptionnellement originaux. Les virtuoses qui se délectent dans la jouissance d'une belle pâte, comme M. Henner, ou qui se grisent de souvenirs mythologiques comme M. Bonnat, dont Apollon et Pégase forment le personnel fatigué, ne nous ont certes pas gâtés sous le rapport de l'intellectualité, car la contemplation de leurs puériles inventions ne risquerait pas de causer la plus légère migraine au passant curieux.

Logique avec lui-même, Albert Besnard ne s'est donc pas arrêté à l'extériorité des choses. A Berck comme à Paris, il a tenu à aviver d'une flamme philosophique son émotion d'homme et sa science d'artiste. En se servant de

la légende du Christ, si touchante dans sa naïveté à la fois tragique et tendre, il a pensé à l'humanité, qu'il a voulu représenter dans le double rôle joué par elle sur terre : la souffrance et la régénération, symbolisées par huit compositions, quatre à gauche et quatre à droite de la chapelle.

Dans toutes, le Christ figure étroitement lié à l'action, soit en croix quand l'homme lutte avec la douleur, soit en glorieux ressuscité quand l'espérance ranime les âmes blessées. Mais, en aucun cas, la silhouette de Jésus ne devient une réalité ni une apparition; elle n'est qu'un symbole, une sorte d'image réflexe de la conception humaine du divin supplicié, une forme tangible prêtée à la conviction que la Divinité nous regarde, s'occupe de nous, s'associe à notre vie matérielle, s'apitoye sur nos tristesses, reste présente à nos côtés.

A. Besnard, *pinx.*

La Résurrection symbolisant la régénération humaine.

Et le drame du monde commence : dès la naissance, la souffrance affirme brutalement ses droits, les droits du tyran sur l'esclave, du bourreau sur la victime. Auprès de la mère, encore saignante, le père se dresse et présente le frêle nouveau-né au Christ, dans un geste de supplication apeurée, car il redoute l'avenir, la maladie et la mort.

A côté, la mauvaise cité où triomphe le Vice, où l'homme ne se montre pas le frère de l'homme, la cité maudite s'estompe dans la lourde et noire fumée des cheminées d'usine; le travail écrasant, la vieillesse solitaire et méprisée, la fécondité impure, l'amour vénal, la folie, le meurtre, l'alcoolisme, la jeunesse atrophiée par de trop durs labeurs, toutes les entités du mal marchent, troupeau sinistre, vers les lendemains sombres, ne voyant plus le Christ qui avance au milieu du flot boueux, les bras en croix, les yeux noyés de larmes et le flanc ouvert.

Plus loin, la Camarde vient de passer : l'enfant n'est plus, la petite flamme qui brûlait doucement en réchauffant le cœur des parents s'est éteinte, et la nature elle-même s'est endeuillée. Cette fois, la douleur consent-elle à désarmer? Non. De la lie stagne encore au fond de la coupe d'amertume; la vie,

tortionnaire inlassée, réclame elle aussi ses droits et force le patient à reprendre la course; et le Crucifiement, devant la Vierge agonisante, offre l'exemple de la souffrance exacerbée, exemple qui force l'homme à la résignation en contemplant le sacrifice dont il attend la rédemption.

Mais il est temps de relever l'humanité terrorisée et écrasée. Sur les parois de droite, la décoration entonne un chant d'espérance.

A. Besnard, *pinx.*

La Science associée à l'effort humain vers le mieux.

La Résurrection de Jésus figure la régénération des hommes. Associée à l'effort humain vers le mieux, la Science, incarnée dans les traits du praticien, du chirurgien qui sait mater la maladie et vaincre la mort, la Science s'associe aux bonnes œuvres et coopère aux intentions généreuses. Elle veut et elle peut, elle a arraché au sphinx le secret de l'énigme. La tendresse, à son tour, entre alors en scène sous les traits de la Charité ou plutôt du Christ glorieux, dont les rayons ardents émanant de son corps touchent et brûlent les indifférents, les poussent à l'aumône, à la pitié, au partage des richesses, à l'adoption des orphelins, à l'amour des déshérités, des souffrants, des humbles et des vaincus.

Enfin, comme consécration de cet hosannah, le peintre évoque le spectacle des temps radieux où l'homme, régénéré, travaillera avec fruit et entrain, respectueux de lui-même et des autres, fier de sa mission moralisatrice, conscient de ses droits et de ses devoirs sacrés; le pain ne sera plus arrosé de larmes ni arraché, d'un sol pierreux et hérissé d'épines, à la sueur d'un corps débile. Il est enfin venu le règne de la fraternité et de la vertu qui ont tué l'égoïsme et l'ignorance! Au milieu d'un merveilleux paysage, la bonne Cité se construit dans un élan joyeux; tous les hommes, gais, sains, puissants, heureux, unis dans un désir commun pour atteindre un but commun, tous les hommes, assoiffés de beauté, élèvent les murailles de la cité paradisiaque, aidés par des anges symbolisant l'idéal qui préside à la création et ennoblit la matière.

Au fond du chœur, derrière l'autel, surgit un Christ nimbé d'or et de lumière, un Christ transfiguré et apothéosé, un Christ compréhensif et tendre, montrant

son cœur qui saigne au contact des douleurs humaines, un Christ d'aurore, de pardon, de pitié et d'amour immortel. En face, l'agneau sans tache, la gorge béante, étendu pantelant sur la croix, laisse couler goutte à goutte son sang dans le calice du sacrifice et de la rédemption que tiennent des séraphins consternés et adorant le divin mystère. Dans les écoinçons, au-dessus des fenêtres, des anges gigantesques, apocalyptiques, recueillis et solennels, des anges dont les ailes s'irisent des fulgurances de l'arc-en-ciel, présentent au respect de la foule les commandements de Dieu, écrits sur des banderoles déployées, tandis que, sous la voûte, éclate en lettres de flamme la maxime définitive : *Aimez-vous les uns les autres.*

A. Besnard, *pinx.*

La Charité : le Christ touche le cœur des indifférents spectateurs de l'aumône et de l'adoption de l'orphelin.

Observant une gradation réfléchie, Albert Besnard a divisé sa décoration, au point de vue de l'exécution, pour ainsi dire en trois zones : au sommet de la chapelle, pour l'abstrait, les idées synthétisées, des colorations fortes et sombres, exclusivement décoratives. Entre les fenêtres, les huit panneaux proclamant les lois implacables de l'existence et l'effort tenté vers un mieux idéal, la lutte incessante de l'humanité en détresse contre le Mal, ne sont plus traités en décoration pure, l'exécution en est plutôt grise, assez semblable à celle de l'École de Pharmacie. Enfin, dans le bas de la chapelle, directement au-dessus du soubassement, pour le Chemin de Croix qui reste encore à exécuter et qui précisera le récit évangélique, en serrant de très près le côté vivant, presque réaliste de la tragédie religieuse, l'exécution sera serrée et minutieuse, et la tonalité d'ensemble se tiendra dans une gamme éclatante, chaude et lumineuse.

Au point de vue esthétique, la chapelle de Berck rappelle sensiblement l'esprit du Moyen-Age, l'état d'âme de ces extraordinaires primitifs dont, en général, on traduit si mal la caractéristique et dont on dénature les tendances en les dotant, contrairement à toute évidence, d'intentions qui n'ont jamais été, qui n'ont jamais pu être les leurs. En parlant de « l'esprit Moyen-Age », il est bien entendu que je n'entends nullement faire allusion à cette ridicule maladie

qui, hier encore, sévissait dans un certain clan d'artistes et qui consistait à démarquer gauchement Giotto, Cimabue, Memling ou Botticelli, et à donner aux filles du Moulin-Rouge les attitudes hiératiques des statues de cathédrales. Non, j'admire dans le génie du XIVe et du XVe siècle la sincérité, l'émotion, le respect de la vérité, l'amour du milieu, l'exactitude du récit, l'influence de l'ambiance, l'honnêteté de la vision. Les chercheurs d'idéal de cette époque sont restés de leur temps, comme tous les vrais artistes d'ailleurs, et Albert Besnard a pris garde de tomber dans le désir irréalisable et enfantin de ressusciter l'art gothique. Il a rendu les costumes, les visages, les gestes, les expressions, les intérieurs qu'il connaît, et le réalisme du cadre adéquat à l'action arrive à une intensité d'impression autrement profonde, autrement bouleversante qu'un habile pastiche de fresques italiennes ou la recherche d'une sensiblerie dont on devine l'adroite préparation. Dans l'Accouchement, dans la Mort de l'enfant, dans l'Opération, dans ces scènes tragiques où la plupart d'entre nous avons joué un rôle, à une date précise gravée dans notre chair comme au fer rouge, l'artiste a atteint le sublime par la simplicité des moyens et le mépris absolu des combinaisons théâtrales, Oh! le désarroi de la chambre de l'agonisant, les fioles de pharmacie, le verre plein de la dernière potion, les serviettes éparses, le rideau relevé fébrilement, les oreillers entassés sous la petite tête renversée, l'affolement de la suprême bataille contre l'Intruse! Oh! la table d'opération, la cuvette, les éponges, la trousse posée sur le tabouret de paille, la grosse religieuse, trapue et attentive, caparaçonnée dans son tablier de toile, les manches retroussées de l'aide en train de chloroformer le frêle patient, l'attitude réfléchie du chirurgien s'apprêtant à dire la messe sainte de la science, oh! comme ces infimes détails, ces vulgarités du décor, ces minuties de la vie, cette loyale évocation de l'intimité moderne sont autrement émotionnants et vraiment grands que les compositions ampoulées et prétentieuses de ceux qui prétendent monopoliser l'idéal à leur

A. Besnard, *pinx.*

La bonne cité ou la cité future.
L'homme régénéré travaille avec joie et avec fruit.
C'est le règne de la fraternité.

A. Besnard, *pinx.*

La Sainte Vierge descend sur les flots près d'une jeune malade qui implore sa guérison.

profit, en appliquant les formules contenues dans le Manuel Roret du parfait artiste, et en fignolant des larmes dans les yeux, levés vers le ciel, d'acteurs uniquement préoccupés de l'effet produit sur la salle.

Mme Besnard, dont on connaît le talent si curieusement personnel, a tenu à s'associer à l'œuvre de son mari. Ayant été, elle aussi, à la douleur, elle a voulu réclamer sa part de la régénération et laisser son cœur de mère, trop longtemps meurtri, s'ouvrir à l'espérance. Elle a sculpté deux statues, saint François d'Assise et sainte Élisabeth de Hongrie, et un groupe. Les statues incarnent délicieusement la délicatesse de ces deux êtres de légende tout d'amour et de bonté, dont l'ardeur d'aimer brûlait la loque émaciée qui dissimulait leur âme; le groupe représente la Vierge ouvrant ses bras à la petite infirme, roidie dans son appareil, qui l'appelle et l'implore. Ce morceau de sculpture, largement traité, ne présente aucune analogie avec les bondieuseries du quartier Saint-Sulpice qui excitent, paraît-il, l'enthousiasme des peuplades les moins civilisées. La Vierge est une entité, la femme, la mère; portée sur la crête de ces vagues bienfaisantes dont les émanations iodées ferment les plaies et rendent la santé, d'un geste enveloppant et consolateur, elle tend les bras vers la déshéritée qui a cru en son impérissable pitié, et l'on sent que le miracle de tendresse encore une fois va s'opérer : la Mère de douleur redressera le petit corps tordu, mettra du rose sur les joues blêmes, ensoleillera les yeux d'un rayon de joie, tarira la source des larmes et ne permettra pas à l'œuvre d'abomination de s'accomplir.

En terminant, je reconnais combien je suis resté au-dessous de la tâche entreprise et je sens que ma sèche et gauche description ne donnera nullement l'impression qui se dégage de la décoration de Berck. On me pardonnera mon impuissance en songeant qu'il est difficile, très difficile même, d'exprimer clairement l'émotion ressentie devant la Victoire de Samothrace, le Jugement dernier, les Syndics, le poème de Faust, la Symphonie héroïque ou le Mont Saint-Michel. En face de certaines œuvres, les paroles trébuchent et la plume s'arrête. Je souhaite seulement d'avoir salué, avec le respect qu'elle mérite, une des plus pures, des plus nobles, des plus originales, des plus grandioses manifestations intellectuelles de l'Art contemporain.

FRANTZ JOURDAIN.

LE MOUVEMENT DES ARTS DÉCORATIFS

A BRUXELLES

M. Charles Buls, bourgmestre de Bruxelles, a pris sa retraite au mois de décembre dernier. Il a été exactement durant dix-huit années à la tête de l'administration communale de la première ville du royaume de Belgique, et c'est sous sa magistrature que s'est accomplie et parachevée, en grande partie, l'œuvre de l'embellissement de la capitale. M. Buls était l'ami des artistes; il les protégeait, il leur donnait des commandes, et jamais en aucune période, je pense, depuis notre indépendance nationale, tant de monuments nouveaux ont été construits, tant de statues ont été élevées sur nos places publiques, dans nos promenades, à nos carrefours. Mais le plus beau titre de gloire de ce digne et fier citoyen c'est, sans contredit, la restauration des maisons des corporations de la Grand'Place, accomplie sous ses auspices. C'est grâce à ses efforts que notre forum a reconquis son cadre antique et qu'il semble sortir tout neuf de cette fin épouvantable du XVIIe siècle, où le maréchal de Villeroy le bombarda de si désastreuse manière. Le peuple de Bruxelles doit beaucoup à son bourgmestre démissionnaire, les artistes lui doivent davantage. Et ils ont estimé qu'ils ne pouvaient assister au départ de ce magistrat esthète sans lui témoigner vivement leur reconnaissance. A cet effet, sur l'initiative du cercle *Pour l'Art*, une souscription a été ouverte entre tous les peintres, sculpteurs, architectes et écrivains d'ici, souscription destinée à couvrir les frais d'un monument perpétuant le passage de M. Buls à la direction des affaires communales. L'exécution de ce monument a été confiée à M. Victor Rousseau, jeune sculpteur de très grand avenir et dont le talent remarquable a été consacré au cours de plusieurs Salons triennaux. Cette œuvre a été inaugurée le jeudi 7 décembre. Elle a été placée sous la maison de l'Étoile, réédifiée par le bourgmestre, contre le pignon de la maison du Cygne, ancien local des Bouchers. C'est une sorte de bas-relief de bronze qui occupe tout l'espace de la première arcade, au coin de la rue Charles-Buls et de cette

Victor Rousseau
Monument élevé à Charles Buls
Bourgmestre de Bruxelles

merveilleuse Grand'Place dont il rappellera la reconstruction aux générations prochaines. M. Rousseau a tiré un merveilleux parti du cadre dont il disposait. Je me rappelle ces paroles du statuaire, alors que j'étais allé le surprendre au travail, dans son grand atelier silencieux de Forest : « En ce qui concerne la plaque, me disait-il, le cadre architectural existant et la lumière étant douteuse, il a fallu que je conçoive l'œuvre tout en arabesque, sorte de dentelle de bronze se jouant en applique sur le fond de la pierre. » Ce programme, l'artiste l'a suivi à la lettre, et sa réalisation est tout à fait belle. A gauche, une plaque de bronze rectangulaire s'élève, prenant un peu plus du tiers de l'entre-colonnement; dans sa partie supérieure, qui se perd en une courbe délicate jusqu'à la naissance de l'arc, est sculptée une figure de femme assise, vue de profil, délicatement drapée, la tête fléchie, et tenant en main un compas qui retient une feuille de parchemin. Elle symbolise l'architecture du temps. Au fond, on distingue, faiblement indiqués, la façade de la maison du Roi et les pignons des deux maisons corporatives formant le coin de la rue des Harengs. A mi-hauteur de cette plaque prend naissance une avancée horizontale qui, avant de se joindre à la colonne de droite, ménage également une courbe légère, dont le thème est repris plus bas pour se développer en un entrelac gracieux que rehaussent des branches d'acacia fleuries, emblème des vieux « maistres-machons » du pays. Sur cette avancée, en forme de potence, se dresse, de profil aussi, mais regardant à gauche, un génie par lequel M. Victor Rousseau a voulu personnifier la génération actuelle. La draperie volante, que l'artiste n'a d'ailleurs utilisée que comme élément décoratif servant à définir les lignes de la poitrine et des jambes, laisse voir les formes nues de la figure, dont l'allure très heureuse et très élégante est d'une conception personnelle. Le bras droit est replié en arrière et la main ramène les plis de la draperie sur la hanche. Le bras gauche est étendu et la main tient, à hauteur du visage, qui est plein d'une noble placidité, une lampe allumée, qui éclaire symboliquement l'inscription suivante : « A Charles Buls, bourgmestre de la ville de Bruxelles, les artistes reconnaissants. » Au-dessous de la figure de femme assise, dans la partie de la plaque de bronze restée libre, est gravé ceci :

Victor Rousseau
Le Vent
statue destinée
à la Maison des Boulangers
à Bruxelles

En souvenir des maîtres Architectes Brabançons

XVe SIÈCLE — HOTEL DE VILLE :
JACQUES VAN THIENEN ET JEAN VAN RUYSBROECK.

XVIe SIÈCLE — MAISON DU ROI :
ANTOINE KELDERMAN, LOUIS VAN BODEGHEM
ROMBAUD KELDERMAN
DOMINIQUE DE WAGEMAKER ET HENRI VAN PÉDE.

XVIIe SIÈCLE — MAISON DES CORPORATIONS :
GUILLAUME DE BRUYN, JEAN COSYNS, HERBOSCH
VAN DELEN, MOMBAERTS ET MERCX.

Victor Rousseau
Le Feu
statue destinée
à la Maison des Boulangers
à Bruxelles

VASE EN PORCELAINE DE SÈVRES OFFERT PAR LE GOUVERNEMENT FRANÇAIS A S. EX. M. F. DUE MINISTRE DE SUÈDE ET DE NORVÈGE A PARIS (1899).

M. Buls avait exprimé le désir que l'on associât le nom des bâtisseurs des différentes périodes de la construction de la Grand'Place au sien, dans ce monument qui lui était offert en hommage.

Il en est un cependant que les auteurs du texte ont oublié. Cet oubli est d'autant plus regrettable que ce nom est celui d'un des plus intéressants architectes du XVIIIe siècle. C'est

Ch. Samuel : *La Boucherie, l'Abondance, Cérès*
statues exécutées pour la Maison du Cygne, à Bruxelles.

de Corneille van Nerven que je veux parler. Bruxellois d'origine, admis comme maître dans le métier des Quatre-Couronnés, accueilli ensuite dans la corporation des architectes, il fut chargé de réédifier la partie de l'hôtel de ville donnant dans la rue de la Vrunte, aujourd'hui la rue de l'Amigo, et qui avait été détruite durant le bombardement de 1695. La première pierre fut posée le 19 mars 1706 par le bourgmestre Van den Berghe, comte de Lienminghe, qui s'appelait Charles, comme M. Buls...

Mais ceci m'éloigne de mon sujet. Je parlais de la plaque de M. Rousseau. Ajoutons qu'elle constitue une œuvre d'art décoratif d'une belle originalité et d'un haut mérite. Je crois que c'est la première fois qu'une sculpture « ornementale » est traitée de cette façon, et vraiment le jeune artiste a créé une œuvre dont il peut être fier à juste titre. Il est d'ailleurs un des sculpteurs auxquels M. Buls avait fait appel pour la décoration des maisons de la Grand'Place reconstituées. Et, précisément, M. Victor Rousseau vient de terminer deux figures allégoriques qui seront prochainement hissées au sommet de la maison des Boulangers, encore aux mains des *restorers*, comme disent les Anglais. Elles représentent le *Feu* et le *Vent*. Toutes deux sont empreintes de cette grâce solide qui parti-

cularise les productions de leur auteur. Le *Vent* est rendu par une femme drapée à la mode antique et qui tient en main un petit moulin à vent. Cela est conçu un peu à la manière de Luc Faidherbe et des maîtres de l'école malinoise du XVIIIe siècle. J'aime davantage le *Feu*, figure d'éphèbe nue, largement traitée, hardiment posée et d'un sentiment expressif. De la main droite il tient une urne d'où s'échappent des flammes et, comme pour percevoir le crépitement du feu, son oreille doucement se penche et son regard s'imprécise songeur.

Ch. Samuel : Monument élevé à Frère-Orban

Trois autres statues, taillées dans la pierre d'Euville et destinées à l'ancien local de la corporation des bouchers, sur le fronton de laquelle elles se dresseront dans quelques semaines, ont été placées, provisoirement, deux dans la cour d'honneur de l'hôtel de ville, la troisième dans le grand vestibule. Elles sont dues au ciseau de M. Charles Samuel, l'heureux auteur du monument de Frère-Orban, qu'on inaugurera d'ici quelques mois et dont je vous parlerai plus loin. Ces trois sculptures ont pour sujet *l'Abondance*, *Cérès* et *la Boucherie*. Celle-ci rappelle allégoriquement la corporation des bouchers qui fit reconstruire la maison du Cygne vers la fin du XVIIe siècle, après le bombardement. Elle a au côté les attributs du métier et une toison s'enroule autour de son bras droit. Une petite corne surgit de dessous la chevelure opulente et ombrage le front. *Cérès* est représentée, selon la formule classique, en tenant une brassée d'épis que vient de couper la faucille que serre encore la main droite. Quant à l'*Abondance*, elle est rendue par une femme majestueusement campée, aux formes puissantes, aux épaules bien en chair, aux bras robustes. Une sorte d'amour, qui, en réduction, paraît emprunter la ligne de certaines figurines de Tanagra, est à sa gauche et supporte une lourde corne, d'abondance évidemment, où la main de la déesse puise des fruits mûrs. Ces trois statues ont une allure grave, bien en harmonie avec la façade qu'elles sont appelées à couronner. Les attitudes ont beaucoup de naturel et leur silhouette sur le ciel bleu se découpera avec beaucoup de crânerie. J'aurais cependant aimé plus d'expression dans les visages,

qui manquent peut-être de distinction, et je regrette aussi que l'artiste ait découvert, par un mouvement presque identique de la draperie, les épaules et la poitrine de ses trois figures de pierre d'une manière semblable. Cela demanderait un peu plus de diversité, et cette théorie de seins appétissants offerts aux yeux du spectateur a quelque chose de choquant dans sa nudité voulue. On dirait que ces trois déesses se défient mutuellement et s'apprêtent à imiter le jeu intime des soubrettes de la *Comparaison*, de Fragonard, si j'ai bon souvenir. Mais ceci n'est qu'une critique anodine; les œuvres sont belles et comme art décoratif elles sont absolument parfaites et rempliront dignement leur rôle de personnages immuables mais symboliques.

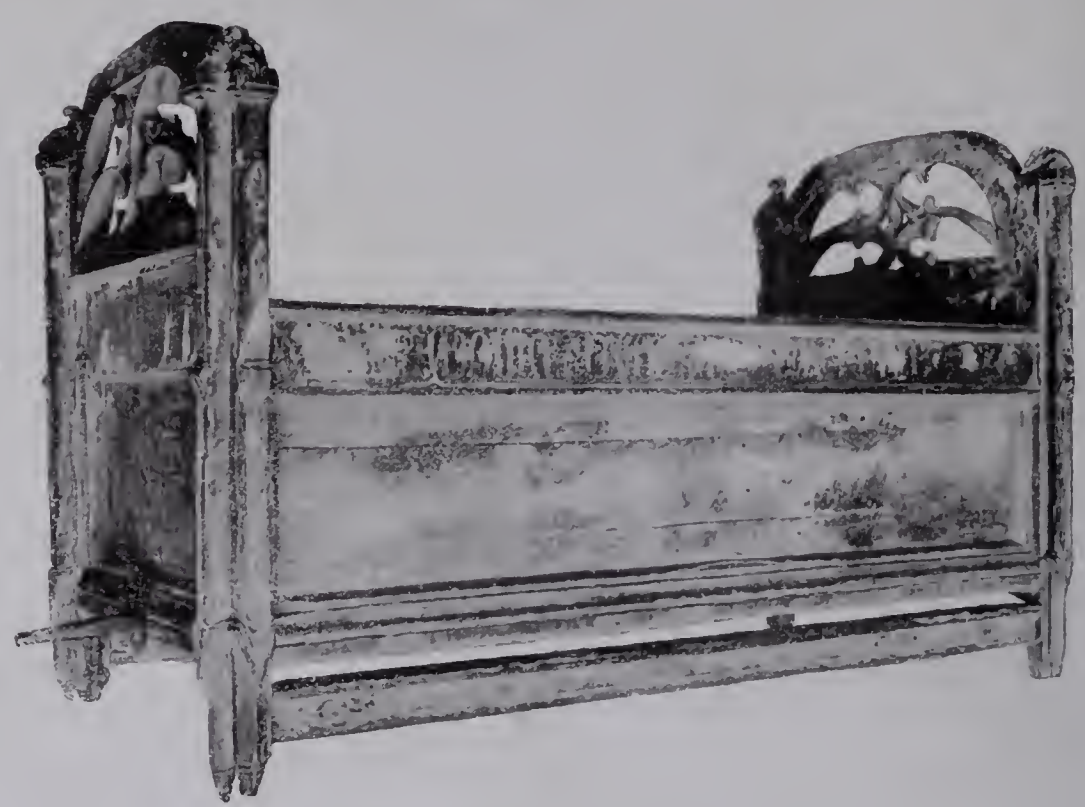
Godefroid DE VREESE
La Société Moderne protégeant la Mutualité
groupe en bronze

Tandis qu'il terminait ces figures, M. Charles Samuel travaillait au monument à ériger place de la Société-Civile à la mémoire de Frère-Orban, — Monsieur Frère, comme disent encore les politiciens, — le grand ministre libéral belge, monument dont le gouvernement lui a confié l'exécution à la suite d'un concours organisé entre tous les statuaires du pays. Aujourd'hui, l'œuvre a pris sa forme définitive; elle se dresse, aux deux tiers de sa grandeur absolue, dans l'atelier de l'artiste. Sur un haut piédestal, la statue du grand orateur est debout, adossée à la tribune parlementaire. Il a les bras croisés sur la poitrine, et sa tête, fièrement levée, se dresse un peu hautaine et orgueilleuse. M. Samuel est parvenu à rendre dans la matière, rien que par l'analyse du geste et de l'attitude, la personnalité de ce héros de notre histoire politique et économique. Sa figure, qu'on taillera dans le marbre blanc, sera une synthèse mordante de l'idéal de ce lutteur infatigable, peut-être toujours trop doctrinaire, trop exclusif et pas assez homme d'âme et de sentiment, mais auquel notre pays doit un juste tribut de reconnaissance et de gratitude.

M. Samuel a sculpté sur les faces latérales du piédestal quadrangulaire deux figures en haut relief qui symbolisent les deux actes essentiels de la carrière du ministre : *l'abolition des octrois* et *l'affranchissement de l'Escaut*. Ici, c'est la ville d'Anvers, renaissant à la prospérité, qui brise ses chaînes; là, c'est la nation se libérant des entraves qui l'immobilisaient et qui retardaient son évolution. Ces deux figures de femme sont drapées avec beaucoup de goût et témoignent d'études scrupuleuses dont le résultat est admirable. Peut-être la première est-elle un peu trop collée au piédestal; et la seconde a quelque chose

de théâtral dans le geste du bras gauche soulevant la draperie qui l'habille et dessine son corps. Mais quelques modifications, avant de confier l'œuvre aux praticiens qui la sculpteront dans la pierre d'Euville, feront disparaître ces défauts, et le monument, qui sera inauguré en juillet prochain, sera un des plus beaux érigés depuis de nombreuses années à Bruxelles.

Il n'y en a plus que pour les ministres, chez nous, comme un peu partout, d'ailleurs! On glorifie ceux qui sont morts, on fête ceux qui vivent... Récemment, une manifestation a été



Berceau dit *de Charles-Quint,* état actuel
Musée des Antiquités et des Arts décoratifs de Bruxelles

organisée, au Palais des Académies, en l'honneur de M. Nyssens, ancien ministre du travail et de l'industrie. Les sociétés mutualistes et coopératives du pays entier avaient tenu à lui fournir une marque de reconnaissance pour les services importants que l'ex-membre du gouvernement a rendus à leur cause. On a remis à M. Nyssens un groupe en bronze dû à M. Godefroid de Vreese et dont la valeur artistique a été signalée unanimement par la critique. Le sculpteur a représenté la société moderne sous les traits d'une élégante et pensive figure de femme protégeant la Mutualité, définie par l'aveugle et le paralytique. La marche hésitante du vieillard, qui ne voit pas et qui porte sur l'épaule le jeune paralytique qui désormais guidera ses pas dans l'éternel mystère qu'est à ses yeux fermés le monde extérieur, est rendu avec une remarquable intensité d'expression. Le geste du vieil homme tâtonnant encore est plein de naturel, et le corps penché du petit paralytique continue la ligne du bras qui le soutient et le protégera désormais. La placide attitude de la femme qui veille sur eux deux et paraît guider leur destinée commune forme une antithèse heureuse avec le groupe du bas, et l'ensemble donne la sensation d'une œuvre réfléchie, conçue et réalisée à travers beaucoup d'efforts.

J'ai des jambes, et vous des yeux;
Moi, je vais vous porter; vous, vous serez mon guide;
Vos yeux dirigeront mes pas mal assurés;
Mes jambes, à leur tour, iront où vous voudrez...
Je marcherai pour vous, vous y verrez pour moi.

L'œuvre de M. De Vreese fait venir à la mémoire ces vers de Florian. Elle en est comme le complément logique. Et n'est-ce pas faire le plus bel éloge de ce bronze, haut d'un mètre environ et qui semble avoir des proportions doubles tant sont parfaits le mouvement des personnages et leur harmonie générale. M. De Vreese, d'ailleurs, excelle dans les attitudes vivantes. Je n'en veux pour preuve que la plaquette en argent que lui a commandée la ville de Bruxelles et qui est destinée à être remise, dès l'an prochain, aux vainqueurs des jeux populaires organisés à l'occasion de la kermesse communale. Rien de plus réussi que le groupe composé d'un gymnaste et d'un cycliste portant triomphalement sur leurs épaules un de leurs camarades qui vient de remporter la palme. C'est très simple, mais plein d'une observation raffinée. Toute différente, à côté de cette œuvrette, est la plaquette d'argent exécutée par M. Fernandubois, un de nos meilleurs médailleurs belges, dont j'ai déjà ici dit le talent, pour la Conférence internationale prophylactique, qui a tenu ses assises à Bruxelles il y a quelques semaines. L'organisateur et le secrétaire général de ce congrès astartéen, comme l'appelait si pittoresquement M. Charles Tardieu dans l'*Indépendance belge*, M. le Dr Dubois-Havenith, a fait frapper cette plaquette pour ses collaborateurs. Elle est tenue dans un relief peu accusé. Vénus, ou Astarté, surgit nue et montre ses formes séduisantes à un éphèbe qui s'avance vers elle conduit par sa mère. Celle-ci, de la main, écarte la dangereuse déesse du chemin que suit son enfant. L'amoureuse, aux pieds de laquelle poussent des pavots, unit ses mains au-dessus de sa tête pour cacher la physionomie squeletteuse de son visage décharné. Seule la figure de la seconde femme est drapée et le travail est empreint d'une distinction élevée. Un défaut cependant dans cet ouvrage : le bras droit de la mère écartant la tentatrice est trop long, et cela produit un effet regrettable quand on se laisse aller à analyser le morceau, après avoir médité sur ces paroles latines inscrites dans le métal : *Principiis obsta.*

Dossier du *Berceau de Charles-Quint.*

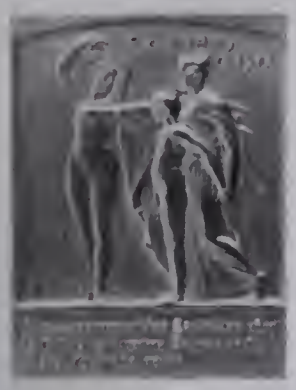
Vous connaissez probablement ce curieux meuble gothique, dit *berceau de Charles-Quint*, conservé au Musée des Antiquités et des Arts décoratifs, à Bruxelles. Ce monument intéressant provient des collections de l'*Arsenal*, presque complètement détruites lors de l'incendie qui brûla de fond en comble le merveilleux Palais des ducs de Brabant, le 4 février 1731. Le berceau en question n'est pas, comme on pourrait le croire, contemporain du grand empereur. Il lui est de beaucoup antérieur. Il porte, en effet, des armoiries appartenant à Maximilien d'Autriche et à Marie de Bourgogne. Il a donc servi à leurs enfants, soit à Philippe le Beau, soit à François, mort en bas âge, soit à Marguerite d'Autriche. Actuellement ce meuble curieux — qui a été fort négligé jadis, alors qu'on le conservait (!) au musée de la Porte de Hal — n'a gardé qu'une partie de sa décoration, laquelle consistait en armoiries et en chiffres sur fond d'or. On y remarque encore, assez bien définie, la devise flamande : *Halt mas in allen dingen* (Observez la mesure en toutes choses), adoptée par Maximilien. Certains archéologues attribuent cette décoration au pinceau d'Albert Dürer, qui travailla longtemps pour les princes de la maison de Bourgogne.

M. Joseph Destrée, conservateur aux Musées royaux d'Arts décoratifs et industriels, a consacré au berceau une notice détaillée dans le remarquable travail intitulé : *les Musées*

royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal, qu'il publie avec la collaboration artistique de MM. Alexandre Hannotiau, artiste peintre, et A.-J. Kymeulen, éditeur. Cependant cette étude était fort incomplète, et M. Destrée prépare sur le berceau un ouvrage important qui sera publié d'ici quelques mois. Le savant conservateur a estimé aussi qu'il serait intéressant de tenter une restitution de ce précieux et peut-être unique spécimen d'objet mobilier du xve siècle. Et la Commission du Musée d'Art décoratif, se rangeant à son avis, a chargé de ce travail M. Hannotiau, qui a exécuté le dessin en collaboration avec l'auteur de la notice. Cet essai de restitution n'est pas, dans ses grandes lignes du moins, une œuvre d'imagination. Les auteurs n'ont pas accompli une œuvre fantaisiste, comparable à celle dont s'est rendu coupable, dans son grand tableau du Musée moderne de Bruxelles, *la Naissance de Charles-Quint*, un médiocre peintre belge, le très flamingant directeur de l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, M. Julian Detriendt. Il faut voir avec quelle désinvolture celui-ci a reconstitué le fameux berceau où il a couché son empereur enfant, et combien il a peu respecté les principes les plus élémentaires de l'archéologie et même de la logique dans le style... MM. Hannotiau et Destrée se sont basés sur des documents conservés en plusieurs endroits. Les modèles auxquels je fais allusion sont ces minuscules berceaux dans lesquels on couchait, à la Noël, la figure de l'Enfant Jésus. Ces objets de dévotion, en vogue au Moyen-Age en Belgique et dans les pays germaniques, ont montré la manière dont la « berce » était suspendue aux montants du berçoir, lequel a reçu ici deux images d'anges supplémentaires. Ce dernier détail, me disait l'aimable et obligeant conservateur, en me communiquant le dessin dont les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* ont la primeur, est, à vrai dire, conjectural. Conjecturale aussi la partie inférieure des petits côtés. On peut justifier toutefois la vraisemblance de cette partie ajoutée par l'exemple de berceaux de dévotion ou « repos de Jésus », dont il vient d'être parlé. Comme je le disais plus haut, M. Destrée a réuni de nouveaux documents sur ce remarquable débris historique, assez ruiné aujourd'hui, et dont les peintures subsistantes, d'un caractère de finesse si surprenant, ont été copiées, avant qu'elles ne s'effritent complètement, par l'artiste chargé de dessiner l'essai de restitution. Il m'a semblé que c'était une tentative assez curieuse pour que je la signale. Ce projet de restitution sera, d'ailleurs, fort discuté et, sans nul doute, fort admiré dans le monde des archéologues et des artistes d'ici.

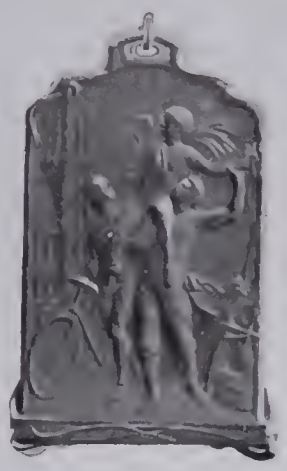
Berceau dit *de Charles-Quint.*
Essai de reconstitution
Dessin de M. Al. Hannotiau, en collaboration avec M. Joseph Destrée.

J'aurais voulu également illustrer cet article de la reproduction du nouveau timbre que le



FERNANDUBOIS
Plaquette d'argent.

gouvernement vient de commander à M. Omer Dierickx, le jeune peintre à qui nous devons les superbes plafonds du vestibule d'honneur de l'hôtel de ville. Ce timbre, dont le dessin est fort réussi, porte l'effigie du roi Léopold II vue de trois quarts. La vignette est d'une grande simplicité et l'artiste est parvenu cependant à lui donner un beau caractère esthétique. Le nouveau timbre est gravé, il sera mis dans la circulation avant quelques mois. Ma joie eût été d'en donner ici l'image que m'avait montrée M. Omer Dierickx, mais le ministère a formellement défendu à l'artiste d'autoriser la reproduction de son œuvre jusqu'à nouvel ordre. Il a bien fallu m'incliner. A regret cependant. Mais ce n'est que partie remise, et j'ai des raisons de croire que la *Revue* publiera le timbre avant tous les autres périodiques.



G. DE VREESE
Plaquette
breloque en argent.

PAUL DE GLINES.

Vue générale de Hanau, d'après un croquis de M. A. Winckler, professeur à l'Académie de dessin de Hanau.

L'ORFÈVRERIE EN ALLEMAGNE

HANAU — L'ACADÉMIE ROYALE DE DESSIN

(1er article.)

Le Main, près de Hanau, d'après un croquis de M. A. Winckler.

Lorsqu'on veut étudier, en Allemagne, l'orfèvrerie d'art, la joaillerie de luxe, l'industrie des métaux précieux dans ses applications diverses, il faut s'attacher d'une façon toute spéciale à la petite ville de Hanau, qui est considérée depuis longtemps comme un centre de production de premier ordre.

Cette réputation s'appuie sur une tradition qui remonte aux premières années du XVIIe siècle. Hanau jouit d'une renommée qui n'est point contestée par les villes de fabrication dont l'extension a été plus récente. Elle a un passé dont elle a le droit de se glorifier; elle obéit encore aujourd'hui à des tendances d'un ordre élevé; elle recherche le style; elle vit, si l'on veut, dans des souvenirs un peu académiques, ce qui s'explique d'autant plus qu'elle possède une Académie de Dessin, dont nous nous proposons de parler assez longuement. Obligée de satisfaire à des commandes de choix, liée avec les industriels, les commissionnaires, les détaillants allemands, par des rapports réguliers, elle se soucie peu des facilités de pratique, de la rapidité des procédés, du bon marché des objets. Même en suivant le goût du jour, en se livrant à des essais d'un genre nouveau, elle est tenue à conserver, autant que possible, dans ses créations, un caractère supérieur.

Dans la région où elle est située, Hanau subit encore, d'une façon générale, les mêmes influences artistiques que les villes du Sud de l'Allemagne. Elle s'élève à peu de distance de Francfort et se trouve à proximité de Cassel et de Darmstadt, ainsi que des grandes cités des bords du Rhin. Elle rayonne dans une contrée où elle possède une ancienne clientèle et où elle rencontre aussi une certaine concurrence.

Elle faisait partie autrefois de la Hesse-Électorale, et elle est passée sous la domination de la Prusse en 1866. C'est un chef-lieu d'arrondissement qui compte environ 28,000 habitants. Sa population s'adonne principalement à l'orfèvrerie et aux professions qui s'y rattachent. Hanau a vu prospérer, grâce à l'excellence du sol, quelques industries agricoles; mais les ouvriers qui travaillent pour les orfèvres et les joailliers, y sont les plus nombreux. Sans atteindre au chiffre que nous avons donné pour Pforzheim, ils représentent un monde spécial qui a son importance. Une partie de cette population est répandue aux environs, et

1

2

3

4

CLASSE DE L'ORFÈVRERIE (ALLEMAGNE)

HERMANN GÖTZ. — 1, 3, 4. Prix d'honneur offerts par S. A. R. le Grand-Duc de Bade aux vainqueurs des courses d'Iffezheim.
2. Prix d'honneur offert pour les mêmes courses par le Ministère de l'Intérieur du Grand-Duché de Bade.

il est permis de dire que l'orfèvrerie occupe non seulement les gens de la ville, mais qu'elle attire encore les habitants de la banlieue[1].

Quant à l'Académie de Dessin, elle mérite d'appeler notre attention à tous les points de vue. Réorganisée depuis quelques années, elle est devenue un établissement professionnel dont nous devons examiner le fonctionnement et les méthodes.

Elle a déjà été un objet d'études au moment où la Chambre syndicale de la bijouterie, de la joaillerie et de l'orfèvrerie fondait à Paris l'École de la rue de la Jussienne. Nous avons sous les yeux le rapport, rédigé en 1894, par les délégués qui avaient été envoyés à Vienne, à Hanau et à Pforzheim, pour se livrer à un travail de comparaison[2].

Depuis cette visite, qui a donné des résultats immédiats, des progrès successifs ont été accomplis. L'enseignement n'a fait que se développer et le nombre des élèves est allé toujours croissant. Des ateliers, des cours nouveaux ont été créés. Grâce à des sacrifices incessants, grâce à un large budget, le Conseil de l'École a pu augmenter la valeur de l'éducation qui y est donnée et se livrer à une vulgarisation, à une propagande des plus actives et des plus durables.

***

Nous sommes venu à Hanau, en partant de Francfort, et nous avons trouvé une ville calme, provinciale, dressant dans la plaine, sans grande ondulation, la silhouette de ses clochers. Hanau est située, près du Main, dans l'angle formé par l'embouchure d'une petite rivière, la Kinzig. Elle se divise en ancienne ville et en ville neuve, datant chacune de deux époques bien différentes, et offrant une physionomie tout à fait distincte.

Nous avons traversé, en arrivant dans la nouvelle cité, déjà vieille de trois siècles, une promenade qui porte le nom d'*Allée Française;* nous avons aperçu une vaste église dite *Wallonne.* Nous expliquerons plus loin pourquoi l'on trouve ces dénominations à Hanau, et nous dirons comment des émigrés protestants venus d'abord des Pays-Bas, ensuite de la France, se sont dirigés à deux reprises vers cette ville et y ont formé une importante colonie. La grande place, la place du Marché, qui nous a paru un peu vide à l'heure de midi, est bordée par un hôtel de ville de style classique; c'est bien l'édifice communal qui convient à ces nouveaux quartiers. Aux quatre coins de la place s'élèvent des fontaines en grès rouge, toutes pareilles, alimentées par des puits et qui ont été construites dans les premiers temps de la fondation. La disposition de ces fontaines sur cette place, presque quadrangulaire, est assez originale et semble donner une impression un peu archaïque. Près de l'hôtel de ville, un monument en bronze a été élevé aux frères Grimm, nés à Hanau. Un autre monument, le buste du comte Philippe-Louis II, qui accueillit, en prince bienveillant et équitable, les réfugiés calvinistes, se dresse depuis 1897 sur le côté sud de l'allée Française.

Voilà pour les souvenirs historiques de la ville neuve. En passant sur la place d'Armes, *Paradeplatz*, entre le Théâtre et l'Arsenal, on entre dans le vieux Hanau. Ce sont des rues irrégulières, des maisons gothiques, quelques-unes à encorbellement et à tourelles : il est facile de reconnaître de nombreux vestiges d'un bourg moyen-âge. On aperçoit deux autres hôtels de ville, bâtis successivement en 1484 et 1537, sur la place de l'Ancien Marché. Derrière un groupe de maisons se dresse la plus vieille église de Hanau, fondée en 1234. On arrive au Château et au Jardin Public; on se trouve dans la boucle de la Kinzig, et l'on aboutit aux ponts jetés sur cette rivière. Si l'on revient vers le Main, on passe dans un faubourg où l'on rencontre le *Cimetière des vieux Français;* plus loin, c'est un canal creusé lors de l'érection de la nouvelle cité.

Le Main coule dans la plaine, à une certaine distance de la ville; il a l'aspect d'un véritable fleuve. On n'a plus devant soi, en jetant un regard sur la campagne, que des

1. Voir sur Pforzheim, nos articles : *Revue des Arts décoratifs,* nos de janvier, février, avril 1899.

2. Voir le Rapport présenté à la Chambre syndicale par MM. Le Turcq et Murat, sur leur visite aux écoles professionnelles de Vienne, de Hanau et de Pforzheim. Séance du 24 mai 1894 *(Bulletin de la Société).*

horizons calmes et uniformes; on aperçoit des villages bordés par des allées de tilleuls, des champs et des prairies entrecoupés par des lignes de chemins de fer, et sillonnés par des routes et des cours d'eau.

L'histoire de l'industrie de l'orfèvrerie à Hanau est intimement unie à celle de la ville; les émigrants calvinistes fondèrent les premiers ateliers. Nous demandons ici à nous appesantir sur quelques circonstances et à faire, à côté de notre sujet, une incursion qui a bien son intérêt. Hanau était, au XVIe siècle, un petit bourg féodal, qui avait été érigé en seigneurie et qui vivait paisiblement sous le gouvernement assez patriarcal de ses comtes. Ils avaient laissé la réforme s'introduire dans leurs domaines, et l'un de ces princes s'était rallié, vers 1530, à la Confession d'Augsbourg; le comte Philippe-Louis II, dont nous avons parlé plus haut, avait épousé une fille de Guillaume d'Orange.

Les persécutions religieuses qui s'étaient succédé dans les Pays-Bas, sous la dure domination du duc d'Albe, avaient déterminé un grand nombre de fidèles à s'expatrier. Ceux qui s'adressèrent au comte de Hanau, Wallons, Flamands et Hollandais, avaient d'abord trouvé un asile dans la ville libre de Francfort; ils y furent bien traités, et les magistrats leur concédèrent une église pour l'exercice de leur culte. Mais, au bout de quelques années, les nouveaux venus eurent des difficultés avec leurs coreligionnaires luthériens, surtout pour des questions relatives aux rites. Les querelles théologiques s'étant envenimées, les droits qu'ils avaient obtenus leur furent enlevés, et les magistrats leur interdirent l'usage de l'église dont la jouissance leur avait été octroyée. Alors, la plupart d'entre eux se décidèrent à quitter Francfort et jetèrent les yeux sur la ville de Hanau, où ils retrouvaient un prince allié à la famille de Nassau.

Les notables signèrent avec le comte, en 1597, un traité par lequel ils recevaient le privilège de former une sorte de colonie indépendante. Les deux communautés, flamande et wallonne, réunies en une seule, s'engageaient à bâtir un quartier qui leur appartiendrait et qui serait clos par une enceinte. La ville nouvelle serait ensuite comprise, comme l'ancienne, dans les fortifications qu'il s'agissait d'agrandir, mais un fossé devait l'entourer et lui servir de limite.

Des rues droites et régulières furent tracées, suivant un plan général; des maisons d'une forme élégante s'élevèrent, qui faisaient contraste avec celles de l'ancien bourg. Le comte, de son côté, fit réparer les fossés et la bordure des remparts, ainsi qu'il s'y était engagé, construire trois portes et creuser un canal qui établissait des communications avec le Main. La ville de Francfort et le vieux Hanau protestèrent contre les faveurs accordées aux émigrants; mais le comte passa outre à cette opposition, faisant acte de souveraineté et n'ayant en vue que les intérêts de la population elle-même qui lui était soumise.

Ces calvinistes des Pays-Bas apportaient avec eux beaucoup d'aisance; ils avaient pu conserver la majeure partie de leur fortune et de leurs ressources, en quittant leur pays d'origine. Ils avaient une vie industrielle très développée, des relations d'affaires, des professions et des métiers qui n'étaient que peu représentés dans l'Allemagne du centre. Le mouvement commercial qu'ils importaient s'appuyait sur une expérience déjà complète. Il y avait parmi eux des tisserands, des passementiers, des orfèvres; ils comptaient même dans leurs rangs des architectes et des ingénieurs. Leur arrivée devait constituer un véritable bienfait pour la petite localité qu'ils venaient agrandir et enrichir.

Pour ce qui est de l'industrie de l'orfèvrerie, on retrouve vers 1610 la trace de 14 polisseurs de diamants et de 24 orfèvres inscrits sur la liste de leur corporation. Les textiles donnaient lieu cependant, à cette époque, à une fabrication plus importante; les nouveaux habitants produisaient surtout des toiles, des soies, des tissus; ils avaient des procédés de teinture connus depuis longtemps dans les villes laborieuses des Pays-Bas.

L'immigration continua d'année en année, et le nombre des colons ne cessa pas de s'accroître. Il en venait surtout des Flandres, de la principauté de Sedan et du Luxembourg. Pendant ce temps, l'église wallonne, dite aussi *Wallonne et Néerlandaise*, s'était élevée.

Les fondements en avaient été jetés en 1600, et il y eut à ce propos une grande assemblée princière. Cet édifice, dont les proportions attestent aujourd'hui l'importance, offre cette particularité qu'il comprend deux nefs à l'intérieur, complètement séparées par un mur. C'est une église double faite pour contenir deux groupes de croyants; la partie réservée aux Wallons est la plus étendue, ceux-ci étant primitivement les plus nombreux. Les membres des deux communautés qui avaient surveillé ces détails et réparti la place, s'étaient trouvés d'accord sur le principe de la séparation. A nous en rapporter à un ancien texte, ils avaient résolu de : « *bastir l'église conioincte de deux langages, distincte d'une bonne muraille, afin que les voix des uns et des autres ne mettent empeschement.* »

Vue de l'Académie royale de dessin de Hanau.

∴

Curieuse histoire, on le voit, que celle d'une ville où une colonie s'établit, se développe, occupe un quartier à part et forme une autre cité, en gardant une autonomie apparente. Il est probable que Hanau serait resté un bourg de peu d'importance, sans cet afflux d'émigrants. Cette population étrangère s'implantait avec sa langue, ses usages et ses mœurs. Elle constituait, avec sa nationalité à deux faces, comme une sorte d'îlot au cœur de la vieille Allemagne.

Un événement qui eut dans toute l'Europe un retentissement immense et dont on n'aurait pu prévoir pour la France toutes les suites fatales, la révocation de l'édit de Nantes, vint apporter, en 1685, un appoint inattendu aux habitants de la nouvelle ville. Leur situation était assez florissante pour qu'ils pussent attirer à eux de nombreux groupes de proscrits, et, à Hanau comme à Francfort, l'aisance de la population lui permettait d'exercer largement les devoirs de la charité. Plus de cent mille Français couvraient les routes de l'Allemagne, arrivant par la Suisse, par les frontières de l'Est, venant du Dauphiné, des Cévennes, du pays des Camisards, de toutes les provinces de France. Les uns se dirigeaient vers le Nord et allèrent s'établir en Prusse, surtout à Berlin; les autres se fixèrent dans le Centre et dans le Sud et fondèrent des communautés, des églises françaises à Heidelberg, à Mannheim, à Franckenthal, à Wetzlar, à Offenbach, etc. Dans la région du Taunus, aux environs de Francfort, un village s'éleva, peuplé par des familles françaises. Friedrichsdorf est encore aujourd'hui une localité où l'on entend parler couramment notre langue, et où le pasteur célèbre les offices en français.

Parmi les nouveaux venus qui s'étaient établis à Hanau se trouvaient encore des ciseleurs et des orfèvres. Ceux-ci, bien renseignés sans doute, savaient d'avance qu'ils pouvaient utiliser leur profession. Quelques-uns de ces réfugiés étaient même parisiens et apportaient la connaissance de nos dernières méthodes de fabrication, en même temps qu'ils vulgarisaient notre goût et notre style. Ouvriers ou patrons, tous contribuèrent à l'extension que prit l'industrie locale. D'autres émigrants vinrent les rejoindre, à diverses reprises, jusque dans

les premières années du XVIIIe siècle. Un courant s'était formé entre ces colons de Hanau et leurs compatriotes, sûrs d'être bien reçus et de trouver dans ce pays des exemptions de droits et des privilèges. Si l'on relève dans les annales industrielles de la ville les noms des fabricants qui s'y sont succédé, on en remarque plusieurs qui semblent d'origine francaise. C'est ainsi que Hanau a vu se créer les maisons Morel, Foullay, Toussaint, Souchay frères, Fernau et Cie, Collin et Cie. La prospérité de la ville se faisait au détriment de notre pays, conclusion naturelle de la politique d'exclusivisme suivie par la monarchie.

Les protestants venus de France trouvèrent le repos dans leur nouvelle patrie; ls menèrent la même vie que leurs coreligionnaires des Pays-Bas, s'alliant avec ceux-ci, s'associant à eux, liés d'ailleurs par les

Tartare monté sur un chameau, par M. Max WIESE.

Cavalier tartare, par M. Max WIESE.

mêmes intérêts. Ils contribuèrent, eux aussi, à l'agrandissement de la ville neuve, à l'embellissement de ses rues. Quelques-unes de ces familles disparurent, et peut-être étaient-elles retournées en France, lorsque les haines religieuses se trouvèrent apaisées. Quoi qu'il en soit, on parlait beaucoup français à Hanau, jusque vers le milieu de ce siècle. L'ancienne population et la nouvelle étaient restées séparées en quelque sorte; elles se tenaient dans leurs limites respectives; les deux cités ne furent réunies officiellement qu'en 1831.

La germanisation a dû faire lentement son œuvre; mais les éléments qui constituaient le fond primitif ont beaucoup résisté. Ils étaient vivaces et ils ont eu leur influence dans la formation du caractère des habitants. Aussi, dans le langage courant de l'Allemagne centrale, ceux-ci avaient-ils reçu ce surnom significatif: « les Français du Main! »

***

L'Académie royale de Dessin — nous lui conservons ici la dénomination que porte tout établissement placé sous la dépendance de la Couronne prussienne — est située aux abords

1

2

3

1. LA MUSIQUE; 2. FÊTE DE BACCHUS; 3. SACRIFICE A MINERVE

Bas-reliefs de M. Max WIESE, directeur de l'Académie Royale de dessin de Hanau.

des nouveaux quartiers, non loin de la station de la ligne qui se dirige vers Aschaffenbourg. Le bâtiment qu'elle occupe a été construit en 1879-1880, sur les plans de M. Rachdorff, l'architecte du nouveau Dom de Berlin. Les proportions en sont assez vastes, et l'École est parfaitement installée. Elle a des salles fort bien éclairées, des dégagements très étendus. Elle est entourée de verdure, et dans le voisinage on rencontre un jardin public. Nous avons

Cassette offerte au prince-régent Albert de Brunswick.
Modèle de M. Max WIESE, directeur de l'Académie de Hanau; exécuté par MM. SCHLUSSNER.

remarqué tout d'abord la forme aisée, l'aspect gai et vivant de cet édifice qui s'élève dans un quartier aéré et qui est approprié à merveille à sa destination.

L'Académie de Dessin fut fondée en 1772, grâce à l'initiative de quelques citoyens de la ville neuve qui étaient principalement des bijoutiers, des graveurs sur or, des modeleurs et des tourneurs sur bois. D'après la lettre de fondation, cet établissement, placé sous le patronage du prince héritier Guillaume de Hesse, avait pour but la création d'un enseignement spécial. Il s'adressait à ceux qui ont besoin du dessin, « dans les arts, les métiers et manufactures, et qui vont à grands frais et avec beaucoup de difficultés en chercher les premiers éléments à l'étranger. » Dans les lignes générales de son programme, l'Académie se proposait de servir l'industrie de l'orfèvrerie, aussi bien que de venir en aide aux apprentis qui travaillent dans des professions différentes, telles que la construction, la serrurerie, la mécanique, etc.

Il y avait, par conséquent, déjà à ce moment, une notion pratique de l'enseignement professionnel. Une part suffisante était, au reste, laissée à l'étude et à la culture des arts. N'y avait-il pas dans l'esprit de ceux qui songèrent à installer cet établissement un lointain

ressouvenir de notre Académie de Peinture et de Sculpture, et de quelques-unes de nos Académies de province? Quoi qu'il en soit, Hanau entrait en plein dans le mouvement d'innovation du XVIIIe siècle, et offrait aux industries locales une école de perfectionnement et de renouvellement.

Cet établissement rendit, dès le début, les services qu'on en avait attendus. Quelques artistes en sont sortis au siècle dernier et à notre époque, entre autres le peintre d'histoire Georges Cornicelius, mort récemment. L'institution était cependant un peu perdue au centre de l'Allemagne et dans une ville qui appartenait à une petite principauté. Son rôle ne pouvait guère se développer, à moins de sacrifices presque impossibles à un État dont les ressources étaient forcément restreintes. A la suite des événements qui ont modifié en 1866 la situation de la Hesse-Électorale et qui amenèrent l'annexion à la Prusse, l'Académie de Dessin fut l'objet d'une réorganisation presque complète. Répondant à un but distinct, perdant en partie son caractère d'établissement consacré principalement à la culture des Beaux-Arts, elle devint plus strictement une école pratique, une « Fachschule » pour user du terme employé en Allemagne.

C'est en 1886 qu'eut lieu cette transformation. L'Administration de Berlin entendait que l'Académie de Dessin, tout en conservant son nom, deviendrait une institution d'ordre supérieur, dont on attend des avantages immédiats, et qui présente une portée utilitaire. Des instructions dans ce sens étaient transmises au Conseil de l'École. Il s'agissait d'éviter ou d'éluder les vocations purement artistiques, de ne point les faire naître inutilement, et de tourner tous les efforts des professeurs vers une application directe de leur enseignement aux industries de la ville. L'Administration centrale savait d'avance combien la fabrication allemande tirerait parti de cette éducation. Elle favorisait sans doute la ville de Hanau, en développant cet enseignement, en le réorganisant largement et en lui promettant ses subsides.

Sonnette en argent,
modèle de MM. SCHLUSSNER.

On a compris à Berlin qu'il fallait s'appuyer sur la vieille décentralisation allemande, et qu'il ne fallait point découronner la petite cité. On a trouvé qu'il valait mieux augmenter le rayonnement et l'influence de l'établissement qu'elle possédait, quitte à le moderniser et à l'approprier à des exigences nouvelles. Le but était bien avéré; les méthodes devaient être reconstituées; le programme reposerait sur d'autres bases.

Nous voyons, quant à nous, dans cette réorganisation un exemple à signaler. Nous combattons ici pour le développement des études professionnelles, pour la création de musées d'art industriel dans nos villes françaises, pour la restauration des arts provinciaux d'autrefois, pour le renouvellement des industries et pour la création de sociétés encourageant les arts décoratifs.

Nous savons combien, en France, notre Direction des Beaux-Arts, nos administrations publiques et certaines municipalités de grandes villes voudraient tenter des transformations du même ordre. On a senti depuis longtemps qu'il faut se garder d'alimenter la médiocrité artistique et qu'il est urgent de diriger les vocations vers la pratique intelligente des industries utiles. Nous avons, jusqu'à présent, fait surtout la théorie de l'art appliqué; nous devons examiner les réalisations partout où nous les trouvons, et nous livrer à un travail raisonné, d'après les expériences qui nous ont paru concluantes.

Une école industrielle, *Gewerbliche Fortbildungsschule,* avait été fondée à Hanau

en 1872. C'était une entreprise privée qui devait offrir aux jeunes ouvriers et aux apprentis le moyen, au sortir de l'école primaire, de se perfectionner dans les branches de connaissances qui leur seraient nécessaires. Cette école est demeurée communale; son enseignement renferme une partie technique, l'étude des formes et des objets; elle exerce aussi, comme les institutions du même genre, une influence populaire sur le développement industriel et commercial d'une ville.

Nous apercevons nettement, dans le domaine de l'enseignement, comme tout concorde à un plan scolaire bien tracé. Rien n'est isolé, rien n'est laissé au hasard. Ce sont ces liens féconds, ces relations graduelles qui contribuent aux progrès que nous constatons. L'Allemagne recueille en ce moment, et sur une vaste échelle, le bénéfice des formules qu'elle a inaugurées; sa production nationale, ses exportations toujours croissantes nous montrent combien elle a tiré avantage de ses doctrines en matière d'instruction, et des applications studieuses par lesquelles ont passé ses industriels.

Cours de modelage de M. Max Wiese.
Travail d'élève d'après un projet du professeur.

***

A l'enseignement de l'Académie de Dessin est joint un cours de broderie et de tapisserie, à l'usage des femmes et des jeunes filles. Nous reviendrons plus loin à cette éducation artistique qui a sa place, presque partout, dans les grandes écoles allemandes.

Nous devons toucher maintenant au fonctionnement de l'Académie de Hanau; nous allons nous arrêter aux détails essentiels, examiner son programme d'études, parler de sa direction et exposer les mérites de son professorat. Deux membres du personnel enseignant ont été fournis par la localité, par l'Académie de Dessin elle-même; la valeur qu'on lui attribue vient cependant, en général, de ce que les professeurs, ayant ainsi un esprit moins exclusif et des tendances plus libres, ont été, pour ainsi dire, recrutés dans diverses parties de l'Allemagne.

Le directeur, M. Max Wiese, est né à Dantzig, en 1846. Après avoir fait ses études au gymnase de Neu-Ruppin, dans la province de Magdebourg, il entra en 1864 à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, comme élève statuaire. Il se distingua par ses premiers travaux et obtint deux prix. Au sortir de l'Académie, il fut reçu dans l'atelier de Siemering, où il eut l'occasion de participer à l'exécution de quelques projets de sculpture décorative et monumentale. Cette coopération était des plus utiles pour un artiste cherchant sa voie. M. Wiese prépara des modèles pour l'industrie et fut un des premiers à adopter dans ses compositions l'emploi technique de la cire, alors peu en usage à Berlin.

En 1872, il ouvrit un atelier dans lequel il s'adonna avec passion à des travaux d'art décoratif de tous genres. Il exécuta des modèles de pièces d'argenterie, des modèles de bronzes, des figures pour candélabres, des œuvres de petite sculpture. Il fut chargé, en 1875, d'une mission en Italie; la notoriété que ses œuvres lui avaient acquise, dans un temps

relativement assez restreint, le fit choisir comme président du groupe de l'industrie du métal, lors de l'Exposition ouverte à Berlin en 1879. Quelques années plus tard, il était attaché à l'École des Arts décoratifs, fondée dans la capitale de la Prusse.

Il exécuta pour le monument élevé à l'architecte Schinkel, à Neu-Ruppin, une figure de bronze qui prouvait combien il avait l'entente du grand art et du style. En 1884, il reçut des propositions pour l'Académie de Hanau, où l'on avait besoin d'un professeur exercé pour développer les travaux de l'atelier de sculpture. A la mort du directeur Hausmann, il succédait à celui-ci dans ses fonctions. Il est encore chargé aujourd'hui de la classe de modelage de figures, et de la classe d'études d'après nature et d'après le modèle vivant.

La situation de M. Max Wiese, à Hanau, ne l'a pas empêché de travailler à des œuvres originales; il a participé à plusieurs concours. Il fut chargé d'exécuter un monument à la mémoire de l'empereur Guillaume Ier, à Oppeln.

Il était désigné, à Berlin, pour élever une statue en marbre au célèbre architecte et sculpteur André Schluter, statue destinée à orner le vestibule du Musée Royal. Au concours pour le monument de Bismarck, M. Max Wiese obtint un troisième prix.

A Hanau, il a exécuté le buste ferme et élégant du comte Philippe-Louis II. Il a certainement rendu avec beaucoup de sentiment le caractère énergique de son modèle.

La statue d'André Schluter, à en juger par une reproduction que nous avons sous les yeux, est une œuvre très distinguée et parfaitement conçue : Schluter appuie la main sur un masque à l'expression douloureuse, qui reproduit une des œuvres bien connues de l'Arsenal de Berlin.

Nous sentons chez le directeur de l'Académie de Hanau un talent très pur et nourri de fortes études, et qui possède à un haut degré la compréhension de l'antique. Les qualités qu'on lui reconnaît sont faites, évidemment, pour être appréciées chez celui qui est chargé de conduire un établissement important, et d'y répandre une impulsion féconde.

Voilà un des résultats de la décentralisation artistique; M. Max Wiese aurait pu ne pas sortir de Berlin, s'y faire un nom et y former un atelier. Il est venu à Hanau, et il y a apporté des exemples qui seront suivis; il a contribué par ses leçons et par ses œuvres à l'essor qu'on remarque dans cette ville.

ANTONY VALABRÈGUE.

(A suivre.)

Chopes en argent; modèles de MM. SCHLUSSNER.

Frise : Stylisation de la feuille et de la fleur du butome.

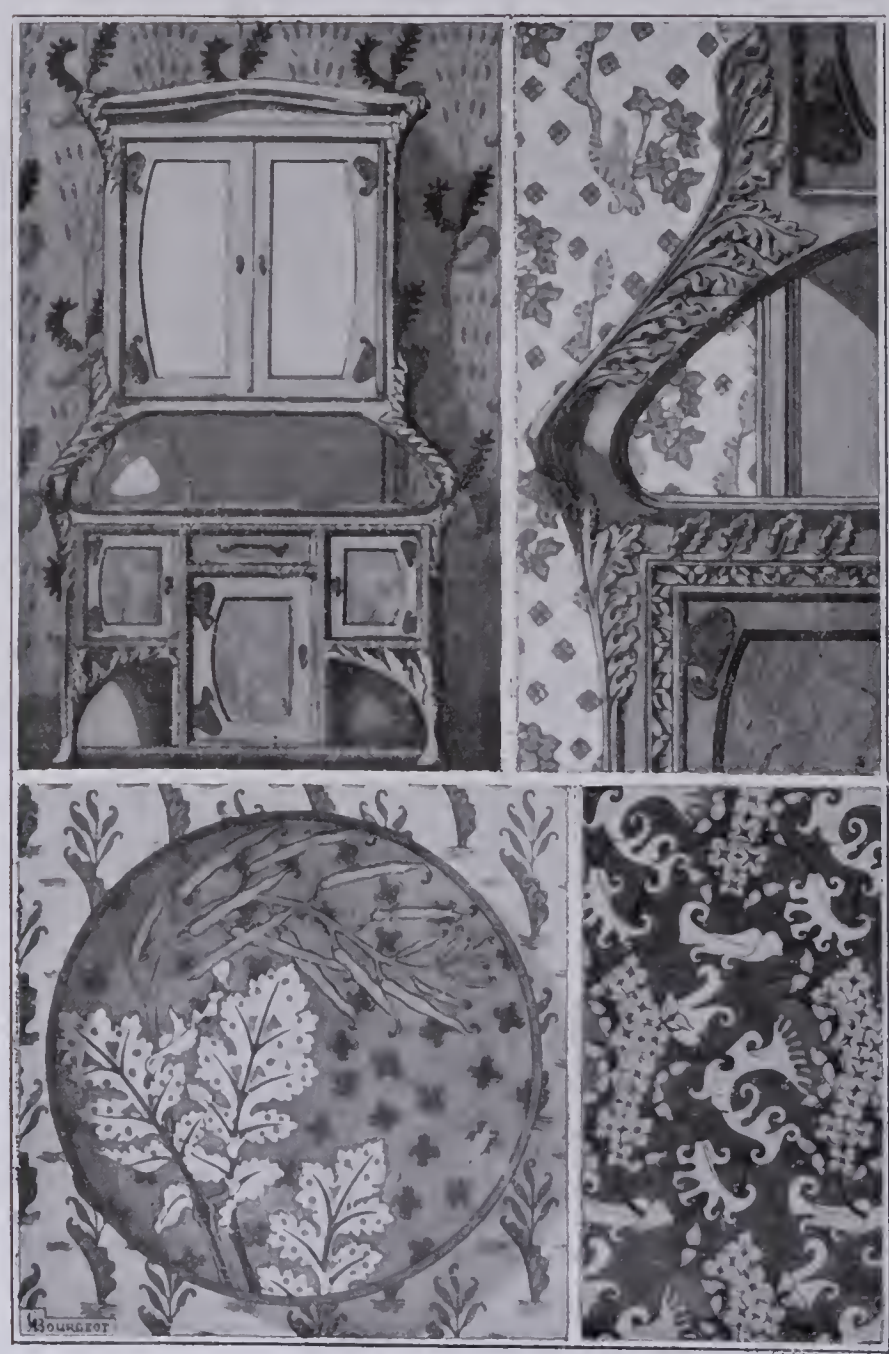
LA PLANTE ET SES APPLICATIONS ORNEMENTALES

C'EST bien par sa façon de sentir et d'interpréter la nature, par les lois de construction qu'elle y découvre et par les motifs ornementaux qu'elle en tire, que toute époque d'art se trouve foncièrement déterminée. Comme nous empruntons sans cesse aux formes qui nous entourent la nourriture de notre imagination, en même temps que la matière de notre inspiration, les aspects infiniment variés du monde végétal et du monde animal nous offrent toujours, pour illustrer notre œuvre, l'inépuisable répertoire, et tout effort pour saisir et analyser la nature nous amène toujours à la reconstruire un peu selon notre cerveau. La conception se modifie d'âge en âge, et ne nous apparaît-elle pas schématique chez les Égyptiens, touffue et héraldique à travers les ouvrages du Moyen-Age, délicate et ingénieuse pendant la Renaissance, fastueuse et emphatique sous Louis XIV ?

C'est le retour direct et sincère à la Nature qui établit, aux époques de rénovation, ce caractère d'art éternellement jeune, tel que nous le rencontrons, par exemple, dans ce surprenant trésor de Bosco-Reale, qui déroute notre classement des styles et nos habitudes de chronologie.

De nos jours, où il s'agit de refaire le style égaré, — et un style qui soit réellement conforme à notre époque, — nous ne pouvons nous-mêmes que retourner à l'observation de la nature, que notre éducation et notre accoutumance scientifique nous porteront à voir de façon plus complexe peut-être, plus mobile et plus analytique à la fois.

L'un des premiers, M. Eugène Grasset a discerné dans toute sa rigueur et son étendue la voie salutaire, et il a pris à tâche d'enseigner, par sa parole et



Applications ornementales de la plante du navet.

par ses exemples, en prenant possession lui-même de toutes les techniques, avec quelle fidélité nous devions étudier la nature, et comment son adaptation à l'œuvre décorative se formulait ensuite.

Soucieux des moyens les plus efficaces de propager cette doctrine au milieu du désarroi où nous nous débattons, il a dirigé, il y a plus de trois ans déjà, la publication d'un grand ouvrage à planches, *La Plante et ses Applications ornementales*, qui sera plus tard pour l'histoire des arts appliqués un document des plus précieux.

L'album comprend soixante-douze grandes planches en couleurs, composées, sous la direction de M. Eugène Grasset, par son entourage d'élèves déjà sûrs d'eux-mêmes, et toutes contrôlées et approuvées par le maître lui-même. Dans la préface qu'il a placée en tête de l'ouvrage et qui est un excellent manifeste, résumé et précis, M. Grasset indique excellemment l'esprit de ce travail collectif : « Nous n'avons nullement la prétention, dit-il, d'inventer un Art, chose d'ailleurs impossible, et nous nous contenterons d'essayer de marcher de l'avant en abandonnant toute *copie* des ornements d'un autre âge.

» Mais on ne peut rien fonder sur rien, et celui qui veut travailler sainement doit être possesseur d'une méthode basée à la fois sur le raisonnement et sur l'expérience séculaire des époques du passé ; mais en aucun cas sur la *copie* des objets laissés par ces époques, comme on le fait si platement, si pauvrement,

si pleutrement aujourd'hui.

» Il faut que les artisans d'aujourd'hui se replacent dans l'état d'*ignorance archéologique* des ouvriers d'autrefois, qui *regardaient* les belles choses, mais ne les *décalquaient* pas. La tradition se perpétuait, modifiée à chaque génération.

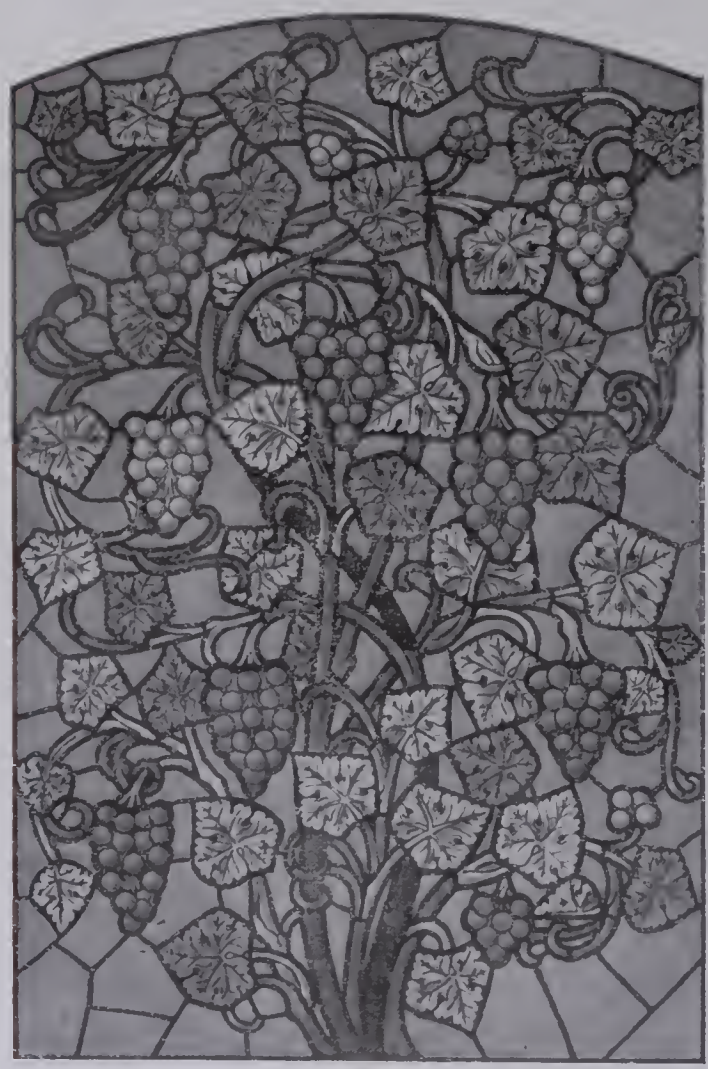
» Or, comme depuis la fin du dernier siècle *il n'y a plus de tradition* que nous puissions continuer et sur laquelle nous puissions nous appuyer, mieux vaut tout de suite nous rapprocher des origines raisonnées de l'Art, en prenant comme base de composition les nécessités constructives, et en adoptant une ornementation empruntée à la nature. »

Le navet.

Voilà qui répond fort bien à la fois et à l'esprit de routine qui règne dans nos industries, et à certaines tendances novatrices, d'une individualité outrée, qui voudraient substituer à l'inspiration respectueuse de la nature la contrainte d'un tour d'esprit et d'une vision personnels.

L'enseignement raisonné et appliqué se complète à chaque planche nouvelle, par les modèles si divers, si exactement compris, si heureux d'invention, que présente l'ouvrage, touchant à tous les métiers d'art, abordant l'orfèvrerie à côté de l'étoffe ou du papier peint, montrant un motif de dentelle ou de céramique auprès d'un vitrail, d'une ferronnerie ou d'un relief en bois sculpté.

Et pour ne jamais perdre de vue le point de départ essentiel de ces applications successives, l'examen attentif de la nature, plusieurs de ces planches sont consacrées à des études de plantes très serrées, envisageant des aspects différents de la tige, de la graine, des feuilles ou des fleurs. L'interprétation décorative viendra ensuite adapter ces données aux matières diverses et aux destinations variées des objets d'usage.



Application de la vigne au décor d'un vitrail.

L'importance de l'enseignement répandu par M. Grasset, s'est, du reste, bien vite imposée. Le succès de ce premier ouvrage a été considérable, et l'on en peut juger et par l'heureuse influence qu'a déjà subie la production industrielle de ces dernières années, et par les publications qui ont cherché à l'imiter de toutes parts, à l'étranger comme en France même, sans atteindre à la même compétence pratique, ni à une égale sûreté de doctrine.

Un tel effort devait se poursuivre, et la Librairie Centrale des Beaux-Arts publie actuellement en livraisons une seconde série de *La Plante et ses Applications ornementales*, conçue sur les mêmes principes et les mêmes plans que le premier volume, et aussi scrupuleusement composée sous les regards de M. Eugène Grasset. Les mêmes noms d'artistes sérieux s'y retrouvent : MM. Verneuil, Bourgeot, Mlles Gaudin, Hervegh, Milesi, et quelques autres. Là encore, non seulement tous les arts domestiques trouvent des exemples précis, achevés, exécutables; mais des leçons complètes s'en dégagent, et c'est toute une méthode d'interprétation décorative qui se révèle, capable de suggérer ensuite à chacun des effets sans cesse variés.

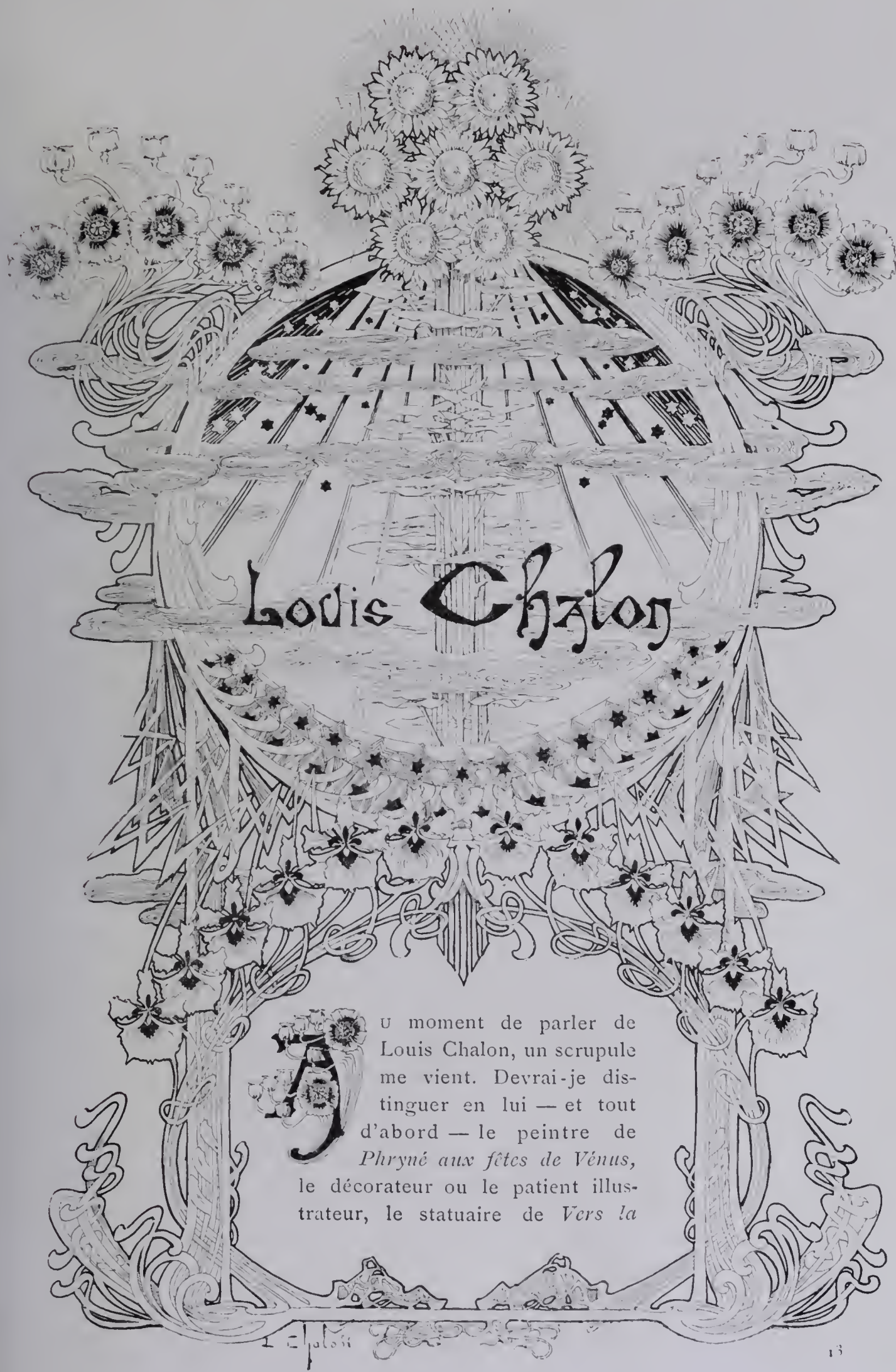
GUSTAVE SOULIER.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

Louis CHALON. — *Les Hespérides*, vase de jardin exécuté en grès Émile Muller.

(Hauteur, 2m50, diamètre, 1m70.)


Louis Chalon
Au moment de parler de Louis Chalon, un scrupule me vient. Devrai-je distinguer en lui — et tout d'abord — le peintre de *Phryné aux fêtes de Vénus*, le décorateur ou le patient illustrateur, le statuaire de *Vers la*

lumière, à moins que le martelleur de casques, le sertisseur de bijoux, le confectionneur prestigieux des manteaux royaux, l'architecte peut-être, si toutefois le céramiste ne doit point prendre, parmi tant de mérites, le premier rang?

A la réflexion, une priorité s'impose toutefois. Chronologiquement, Chalon

L. Chalon. — *Salomé.*

fut peintre avant que d'être sculpteur, illustrateur avant que d'être lapidaire ou orfèvre, costumier avant qu'épris d'arts décoratifs, et il n'est architecte que d'hier.

Voici un singulier cerveau d'artiste. Jeune, ce créateur de belles formes méprisait les enseignements de l'Académie Julian et se consolait de l'éternel *convenu* des attitudes du modèle vivant, en lisant près du poêle. Et puis, passée l'incubation d'un monde d'idées qu'il se définissait mal, il s'attacha aux besognes formidables, tout de suite, sans crainte, avec une rare audace. Depuis, une fièvre d'activité le pousse à tenter, sur toute matière rencontrée, l'effort en qui il a foi par avance et qu'il pressent, quelle que soit la difficulté, pouvoir mener à bout. Alors que d'autres, heureux d'avoir trouvé leur manière, se spécialisent et s'enferment dans une technique *bien à eux*, lui, ouvre toutes grandes les portes à l'Inconnu, et tour à tour peint et sculpte,

martelle et burine, bâtit et cuit, enlumine et historie. Parlez-lui du marbre, il songe déjà quelque transcription de lui-même dans le bloc où, demain, son ciseau s'aventurera. Curieux de toute tentative, connaisseur de tous matériaux, il s'improvise, à l'occasion, l'ouvrier en qui le goût inné soutiendra et complétera un instinctif savoir. Il est étonnant et, pour ces vertus nombreuses,

L. Chalon. — *Orphée.*

s'il déconcerte un peu, tout de même plaît et charme. S'il était haineux, il dirait qu'il n'aime pas les spécialistes et qu'il considère en l'artiste le demi-dieu capable de tirer de toute chose, du seul contact de sa main, l'étincelle d'une beauté cachée. Déjà le marbre de tout à l'heure a cédé la place, en son esprit, à la glaise, et si vous repassez ce soir, vous le verrez amenuisant une lyre pour Orphée à côté d'une toile où, hâtivement, il a jeté, d'un fusain sobre et vrai, l'idéale silhouette du chantre divin.

Tant de dons sont peu fréquents. Démêlons comme ils se concilient et mettons un peu d'ordre dans ce pittoresque atelier où nous risquons également de nous bleuir aux palettes, de glisser dans l'argile, de fouler d'un pied impie les velours somptueux, et de nous blesser à la perfide boîte aux compas.

Louis Chalon fut élève de MM. Jules Lefebvre et Boulanger. Lorsqu'il résolut, pour la première fois, de s'affirmer par une œuvre, il aborda, du coup, la tâche de Pélion sur Ossa. Avec autant de sang-froid que tel autre eût mis à

L. Chalon. — *Circé.*

brosser un coin de rivière, avec quelques arbres, un bateau de laveuses et un horizon, Chalon rêva *Sardanapale* agonisant sur la Ville en pleurs, le troupeau des femmes agenouillées, bras tendus vers le Maître, le ruissellement des colliers dégrafés, des chevelures dénouées, flots d'or sur l'ambre des

L. Chalon. — *Hélène dévastatrice.*

épaules, le panorama de la cité lointaine, les fumées des sacrifices. Au total, une toile de plus de trente mètres superficiels. Le jury refusa net cette œuvre de nouveau venu. Défendu par un petit groupe, le tableau subit la menace des cannes de la majorité et Chalon dut attendre. Assagi par l'échec, il

envoya, l'an qui suivit, une *Mort d'Agamemnon*, conçue selon une formule certes moins personnelle, mais qui séduisit l'aréopage. La toile fut acquise par l'État — c'était en 1882 — et s'en fut dans un musée de province.

L. Chalon. — *Vers la lumière*, bronze.
Louchet, édit.

Une *Mort de Clytemnestre* suivit, et aussi *Sardanapale* transformé, plus audacieux dans ses perspectives, plus grouillant dans sa figuration, peuplé d'esclaves en pleurs tordant les mains, bombant le torse. Cette fois, ce fut la

médaille, et il n'est pas jusqu'aux librettistes de revues qui n'applaudirent : MM. Monréal et Blondeau transposèrent aux Variétés, dans une revue de fin d'année, cette vision orientale.

Lors, de deux ans en deux ans, ce furent la *Circé et les Compagnons d'Ulysse*, triomphante, impérieuse, tendant aux pourceaux d'un premier plan réaliste la fleur du lotus et les deux roses de ses seins ; le *Silence*, étrange et pénétrante évocation des grottes où glissent des fleuves souterrains, à la lueur opaline d'un soleil emprisonné. Cette fée des eaux, drapée aux brouillards argentés, reine au royaume du Silence, valut à Chalon le reproche de « faire de la littérature ». Mais *Désespérance* vint : une femme pensive au-dessus de la mer, en valeur dans le cadre des rochers. Et le péché littéraire fut oublié devant ce coin de jardin mélancolique où triste, adossée aux clôtures et berçant sa détresse à la grande voix des lointains, cette femme jolie s'énervait de quelque vaine attente.

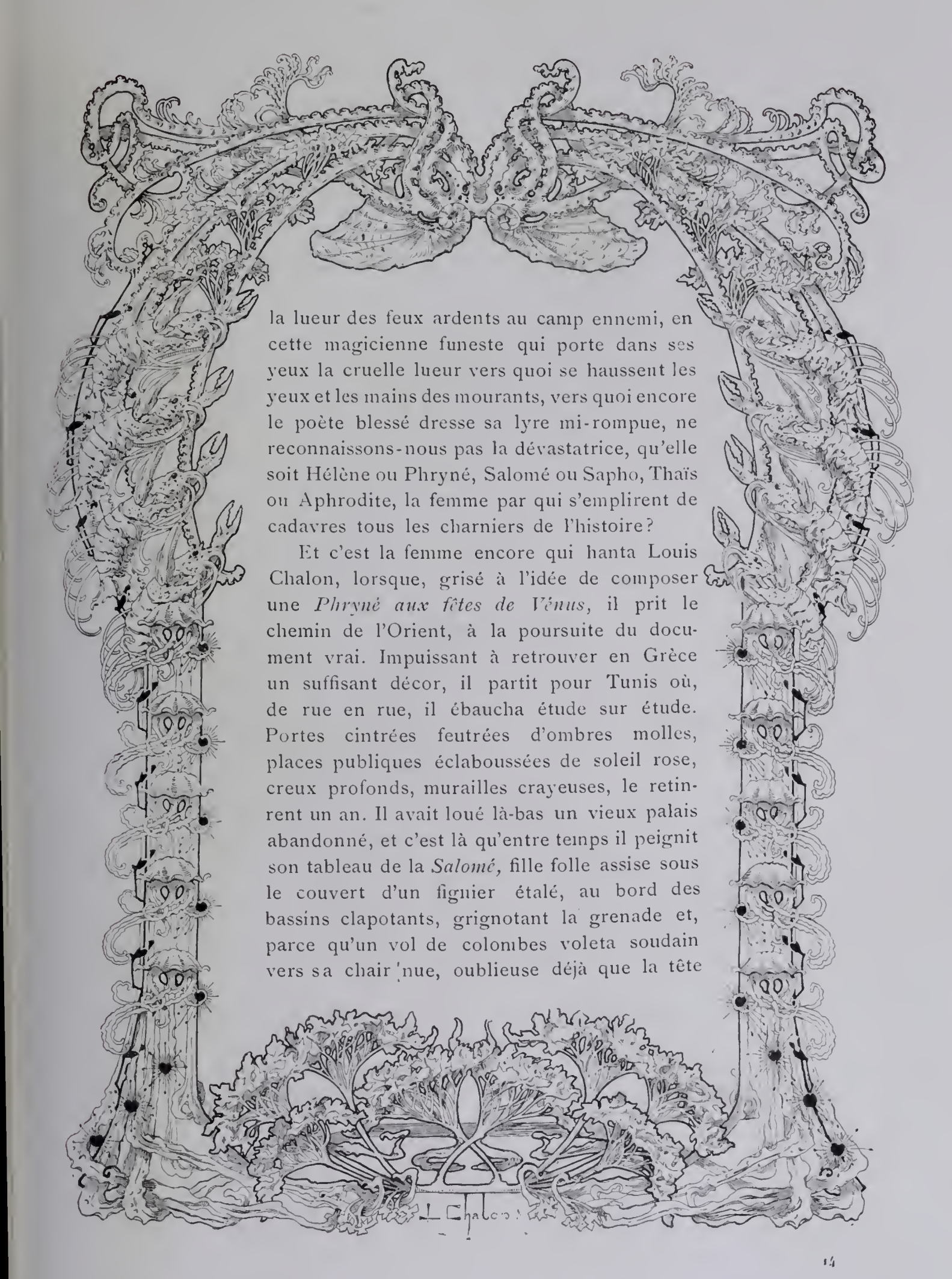
L. CHALON. — *Tannhaüser au Venusberg*, groupe en plâtre.
LOUCHET, édit.

Et ce fut encore *Hélène dévastatrice.* En ce temps-là, Chalon portait, lui aussi, quelque peine au cœur, et, sensible à l'extrême, il avait éprouvé le

L. Chalon. — *Troublante comme l'onde,* bronze.
Louchet, édit.

besoin de disposer sur sa palette les couleurs les plus convenables à exprimer son intime souci. Précisément, en cette héroïne fatale qui promène sur les remparts de la ville assiégée son insouciance et son sourire mauvais, alors qu'un soleil couchant vert absinthe raie d'une bande sinistre l'espace où monte

Louis CHALON. — *Mort de Sardanapale.*



la lueur des feux ardents au camp ennemi, en cette magicienne funeste qui porte dans ses yeux la cruelle lueur vers quoi se haussent les yeux et les mains des mourants, vers quoi encore le poète blessé dresse sa lyre mi-rompue, ne reconnaissons-nous pas la dévastatrice, qu'elle soit Hélène ou Phryné, Salomé ou Sapho, Thaïs ou Aphrodite, la femme par qui s'emplirent de cadavres tous les charniers de l'histoire?

Et c'est la femme encore qui hanta Louis Chalon, lorsque, grisé à l'idée de composer une *Phryné aux fêtes de Vénus,* il prit le chemin de l'Orient, à la poursuite du document vrai. Impuissant à retrouver en Grèce un suffisant décor, il partit pour Tunis où, de rue en rue, il ébaucha étude sur étude. Portes cintrées feutrées d'ombres molles, places publiques éclaboussées de soleil rose, creux profonds, murailles crayeuses, le retinrent un an. Il avait loué là-bas un vieux palais abandonné, et c'est là qu'entre temps il peignit son tableau de la *Salomé,* fille folle assise sous le couvert d'un figuier étalé, au bord des bassins clapotants, grignotant la grenade et, parce qu'un vol de colombes voleta soudain vers sa chair nue, oublieuse déjà que la tête

de saint Jean roule, dans le même moment, aux dallages ensanglantés, pour son seul plaisir de princesse capricieuse. Cependant, les éléments s'ajoutaient et le dossier se gonflait de tout ce qui tantôt contribuerait à la perfection de cette *Phryné* en qui l'artiste rêvait de parachever l'œuvre chérie et aimée entre toutes. Le tableau toutefois dut attendre. L'Institut de Carthage, en effet, voulut organiser une exposition des tableaux de Chalon. Les études au coin des rues, sa *Salomé*, les toiles qu'il fit venir de France constituèrent un

L. Chalon. — Médailles.
Rouzé, édit.

catalogue convenable. En fait, c'était là mieux qu'une exposition passagère. Chalon ouvrit ainsi le premier une série de Salons annuels. Le Salon tunisien était, par ses soins, créé de toutes pièces. On sait que M. Roujon, il y a quelques années, présida à l'inauguration d'un de ces Salons, dont tout l'honneur revient au peintre de *Salomé*.

Enfin, avec des étoffes, des accessoires multiples, l'artiste revint à Paris, découvrit à Montmartre un parc de six mille mètres, s'y fit bâtir un plancher, un hangar, dressa une toile de quarante mètres, montée sur pieds à roulettes, et commença à dessiner, suivant sa maquette, l'énorme composition de *Phryné*.

Nous ne redirons pas ses manœuvres de matelot serrant les voiles, rentrant la toile lorsqu'un orage survenait, ses aventures de modèles effrayés de poser au grand soleil. Constatons uniquement que, durant cinq étés la conception de sa *Phryné* enchaîna Chalon à son radeau, et que l'œuvre, fort belle, puissamment vue, sera probablement exposée sous peu au Cercle Volney, à moins que chez Georges Petit. L'Exposition de 1900, si jalouse de ses emplacements, ne permet pas, en effet, de transporter près des chefs-d'œuvre de MM. les Membres du Jury, ce décor de ville ensoleillée, ce bariolage de foule antique, cette splendeur de chair qu'est Phryné marchant vers la mer, dans l'onde fauve de ses cheveux.

L. CHALON — Pomme de canne, argent ciselé.
LOUCHET, édit.

∴

Il y a un peu plus de deux ans, Louis Chalon devint sculpteur. Pourquoi et comment? Un éditeur lui avait demandé une série d'illustrations en trompe-

L. CHALON. — *Orchidées*, boucle de ceinture.
LOUCHET, édit.

L. CHALON. — Broche argent ciselé.
LOUCHET, édit.

l'œil, destinées à donner l'impression de la porcelaine blanche et bleue. Les premières compositions, peintes légèrement, à teintes plates, ne le satisfirent

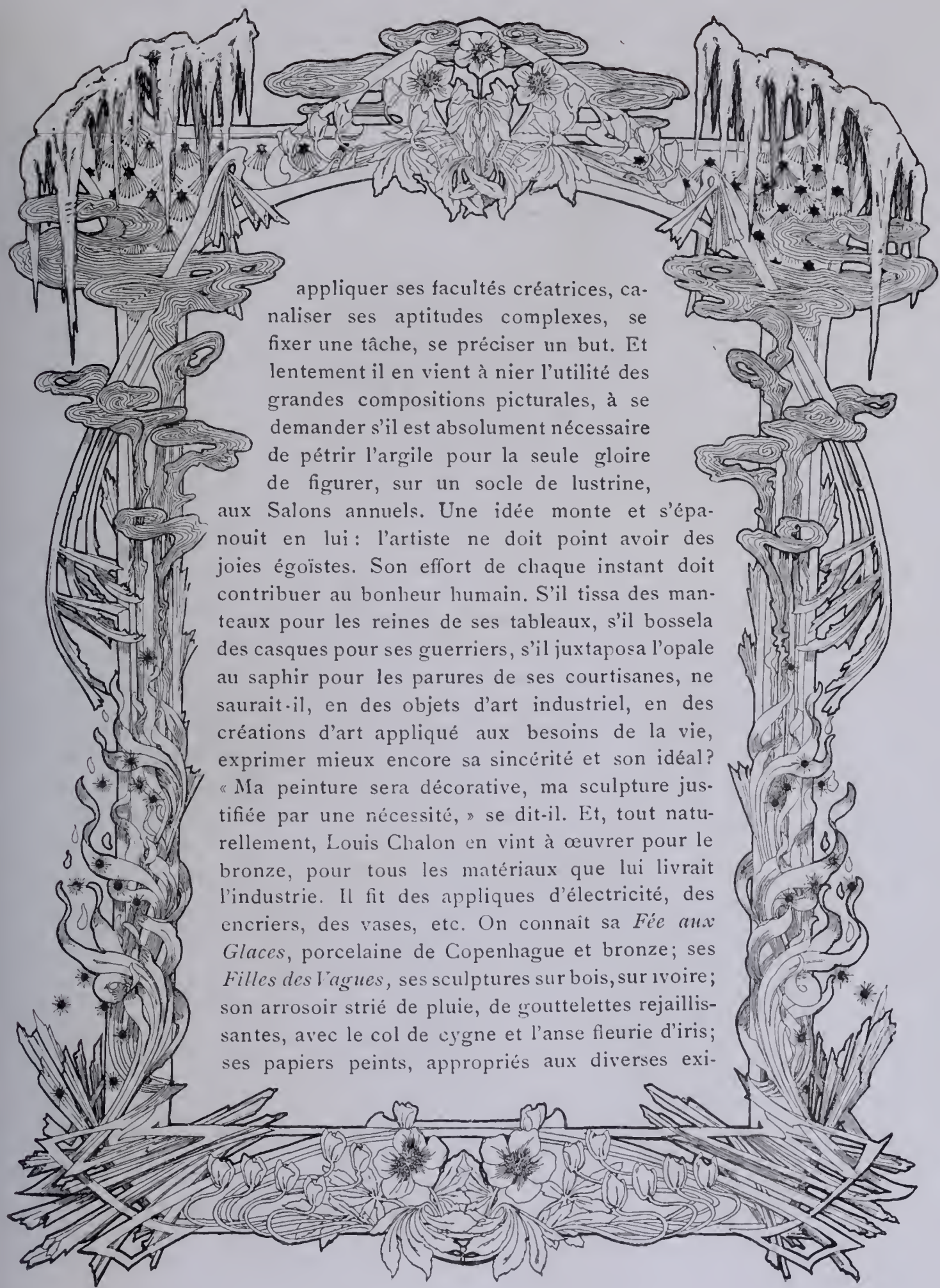
L. CHALON. — Porte-cigarettes *Loïe Fuller*, bronze.
LOUCHET, édit.

pas absolument. Il eut l'idée d'empâter au blanc d'argent. Puis, pour obtenir des reliefs plus sensibles, de modeler en cire teintée. L'effet obtenu fut charmant. Oseur, il se risqua à un buste, à des maquettes de petits objets. Mais comme le Salon approchait, il se dit qu'il convenait d'être prêt à l'heure et aborda une grande figure symbolique, *Vers la lumière*, une femme souple foulant, légère, l'humus généreux d'où sortent, visages rieurs et frais, les personnifications des fleurs du printemps. Malgré le reproche de « littérature » qui peut-être se renouvela, Chalon atteignit sans effort à la mention honorable, manquant de peu la troisième médaille.

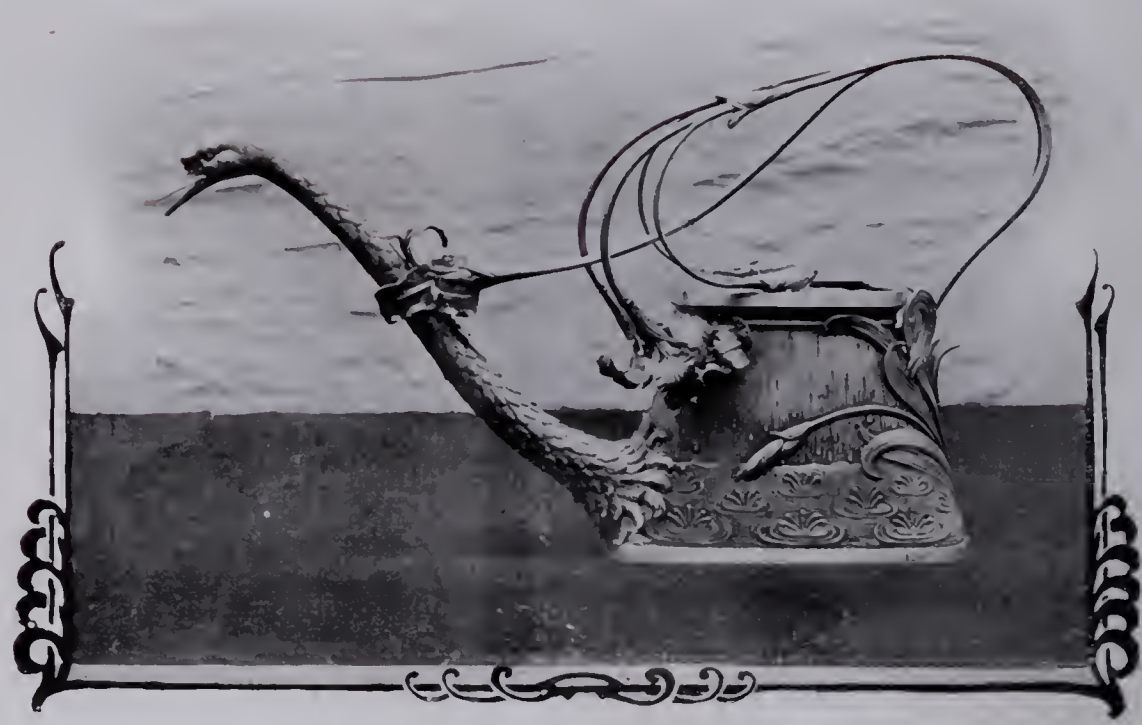
L'année suivante, le Jury fut plus cruel pour son *Tannhaüser*. C'était, cette fois, un groupe : le chanteur fuyant le Venusberg, et la déesse retenant en vain au filet de ses boucles éparses son prisonnier inconstant. L'œuvre était de meilleure venue, d'une technique plus sûre, d'un métier plus certain... Mais la médaille ne tomba pas.

Dès cet instant, l'artiste se précise mieux quelle orientation sera la sienne. Au silence de l'atelier, il s'avoue sa facilité à triompher de tous les Impossibles, et voici qu'il s'effraie un peu de cette habileté trop grande. Maintenant, il voudrait

L. CHALON. — Porte-bouquets *Loïe Fuller*, bronze.
LOUCHET, édit.



appliquer ses facultés créatrices, canaliser ses aptitudes complexes, se fixer une tâche, se préciser un but. Et lentement il en vient à nier l'utilité des grandes compositions picturales, à se demander s'il est absolument nécessaire de pétrir l'argile pour la seule gloire de figurer, sur un socle de lustrine, aux Salons annuels. Une idée monte et s'épanouit en lui : l'artiste ne doit point avoir des joies égoïstes. Son effort de chaque instant doit contribuer au bonheur humain. S'il tissa des manteaux pour les reines de ses tableaux, s'il bossela des casques pour ses guerriers, s'il juxtaposa l'opale au saphir pour les parures de ses courtisanes, ne saurait-il, en des objets d'art industriel, en des créations d'art appliqué aux besoins de la vie, exprimer mieux encore sa sincérité et son idéal? « Ma peinture sera décorative, ma sculpture justifiée par une nécessité, » se dit-il. Et, tout naturellement, Louis Chalon en vint à œuvrer pour le bronze, pour tous les matériaux que lui livrait l'industrie. Il fit des appliques d'électricité, des encriers, des vases, etc. On connaît sa *Fée aux Glaces*, porcelaine de Copenhague et bronze; ses *Filles des Vagues*, ses sculptures sur bois, sur ivoire; son arrosoir strié de pluie, de gouttelettes rejaillissantes, avec le col de cygne et l'anse fleurie d'iris; ses papiers peints, appropriés aux diverses exi-



L. Chalon. — Arrosoir, argent ciselé.
Louchet, édit.

L. Chalon — *Les Filles des Vagues*, vase.
Louchet, édit.

gences d'une installation complète d'appartement, ses grès, sa salle à manger avec frise de paons et d'orchidées, sa cheminée et son entourage de glace, son vase de jardin sur le thème des Hespérides, avec les trois filles d'Atlas, le tout cuit dans un four construit *ad hoc*, dans des tons bleus turquoise, verts et violets, à la dimension colossale de $2^{m}50$ sur $1^{m}50$; ses illustrations pour les contes de Boccace, Rabelais et Balzac; ses meubles de salle à manger sur le *leit-motiv* du pain et du vin; ses décoratifs encadrements pour le présent article, etc.

∴

Tout ceci reflète-t-il une vision claire, calme, sûre d'elle-même? Non. Ces meubles aux moulures un peu lourdes, aux formes parfois incomplètement justifiées, ces motifs de tentures où une louable tentative vers l'art nouveau se corrige par un goût avoué de la symétrie et d'un équilibre parfois presque classique, ces architectures pour des pavillons d'expositions où la matière est employée ici et là en contradiction avec certains principes de logique inéluctable, témoignent d'un

bouillonnement, d'une effervescence d'idées que l'étonnante et infatigable production n'a pu jusqu'à ce jour totalement apaiser. La minute est toutefois très particulière où nous portons les yeux sur cet ensemble de travaux. Louis Chalon, après avoir apporté un zèle égal à tous les efforts d'art auxquels il se consacra jusqu'à ce jour, est entré depuis peu dans une période où plus de raison désormais le guidera pour la réali-

L. Chalon. — *Perversité*, statuette bronze. Louchet, édit.

L. Chalon. — *La Fée des Glaces*, vase. Louchet, édit.

sation d'œuvres que tout nous autorise à espérer grandes et fortes. Un goût très sain le guide, et une science très robuste. Il n'est pas de matériaux dont il n'ait discerné les vertus ou les tares; la quasi-universalité de ses entreprises

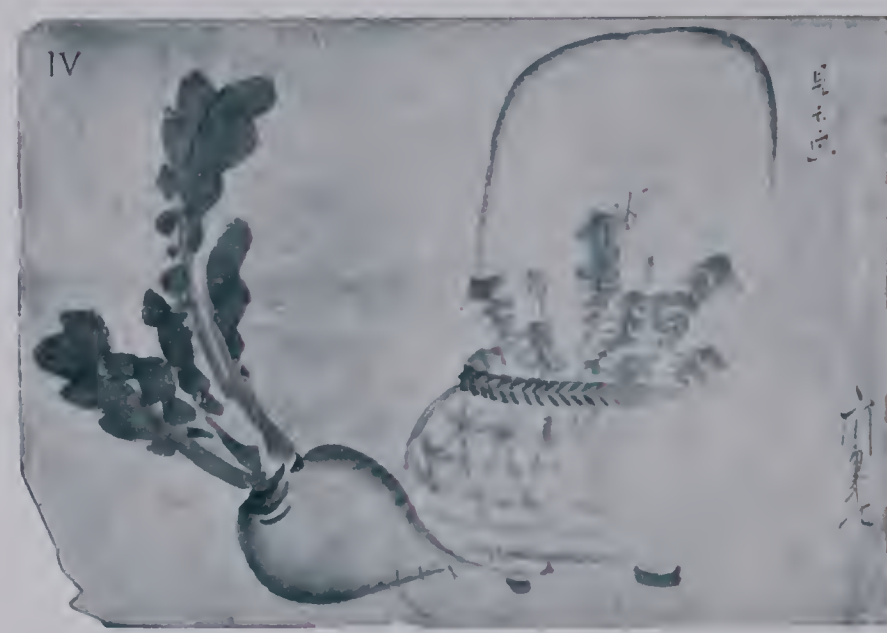
antérieures le va servir merveilleusement et lui donner sur beaucoup d'autres une supériorité. Qu'on n'attende pas de lui l'œuvre fantasque et extravagante, qui, sous la mensongère étiquette d'art rénové, prétend imposer des formes irrationnelles et des combinaisons de matières disparates. Louis Chalon savant, Louis Chalon logicien corrigeront, ont déjà corrigé Louis Chalon imaginatif et improvisateur. Quoi qu'il en soit, cet artiste a trouvé sa voie, et ce nous est précieux de le constater. Il ne fallait pas tarder à souligner, à dénoncer cet instant capital de sa carrière.

Et maintenant, nous allons le voir à l'Exposition universelle, qu'on va demain solennellement ouvrir, et où se totaliseront ses efforts en des œuvres puissantes ou gracieuses. Le grès, matière docile sous ses doigts évocateurs de formes si multiples, lui prêtera à la fois ses reliefs vigoureux et ses colorations subtiles. C'est au grès qu'il s'adonne et c'est avec le grès qu'il va encore triompher. On verra son admirable vase, aux proportions monumentales, que par un prodige de technique Émile Muller a exécuté d'un seul morceau, représenter, avec ses trois figures de femmes aux visages mystérieux, les *Gardiennes du Jardin des Hespérides*. On goûtera la grâce et le charme, et la science aussi, qu'il a mis dans la décoration d'une salle à manger, — autre tour de force d'Émile Muller, — où le grès émaillé joue un rôle aussi inattendu que pratique en une application d'une étourdissante fantaisie. Louis Chalon devait fatalement se rencontrer avec Émile Muller : un tel interprète, nature exceptionnelle d'artiste, était fait pour un tel sculpteur.

C'est dans ces rares morceaux que Chalon, avec une véritable maîtrise, a su matérialiser ses tumultueuses aspirations et qu'il les a simplifiées, concentrées, ramenées vers un But essentiel...

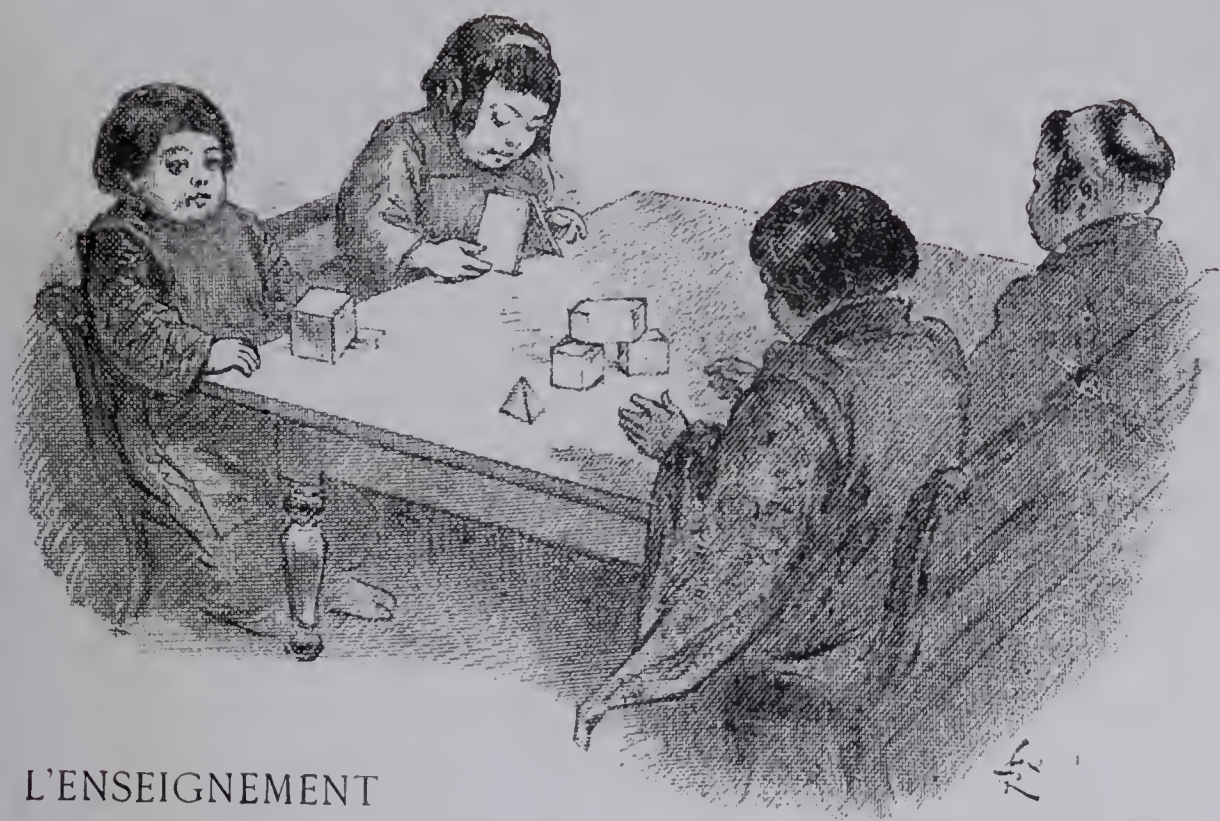
PASCAL FORTHUNY.

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DANS LES ÉCOLES DE FILLES, AU JAPON



ÉCOLE NORMALE (FILLES), TRAVAUX D'ÉLÈVES

I. EXERCICE DE PINCEAU. — II. DESSIN CALQUÉ. — III. DESSIN COPIÉ. — IV. COMPOSITION.



L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DANS LES ÉCOLES DE FILLES AU JAPON

I

ÉCOLE NORMALE DE TOKYO

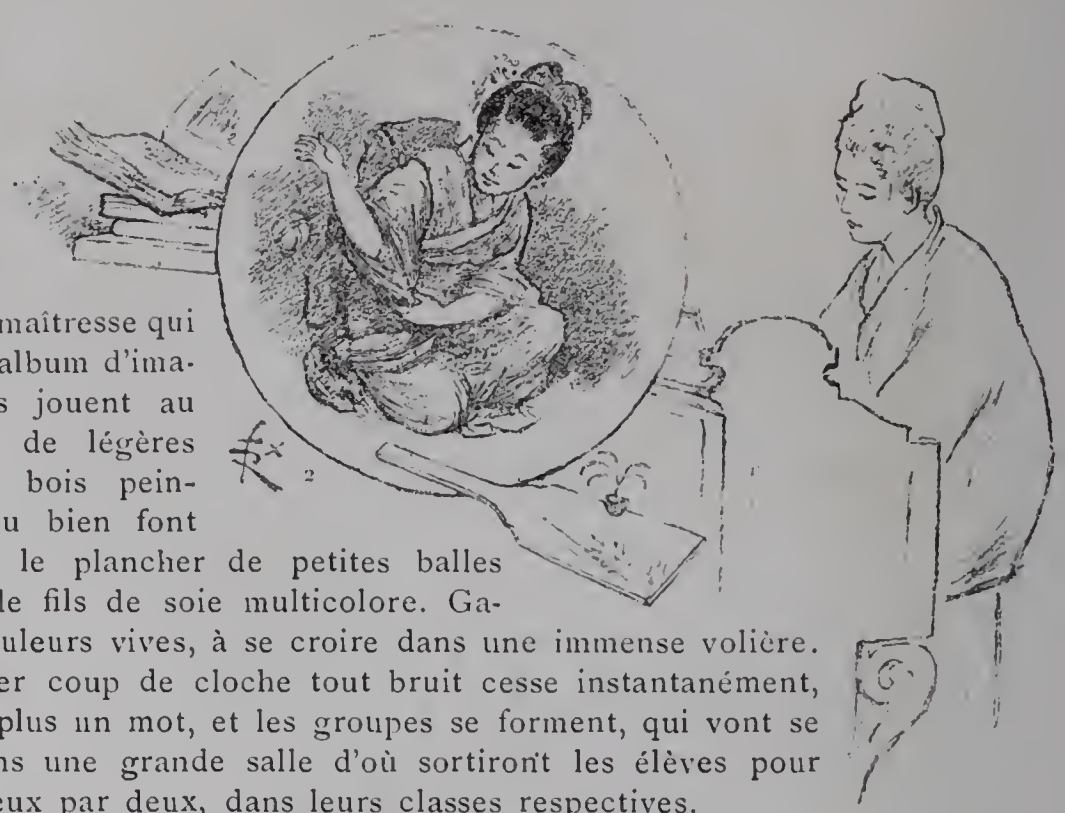
Au cours de mes pérégrinations dans les écoles de Tokyo, quelqu'un m'avait donné cet avertissement : « Vous verrez que les filles montrent plus de goût pour le dessin que les garçons. » Il serait plus juste de dire ceci : Chez les filles la moyenne est généralement assez satisfaisante; parmi les garçons, l'écart est plus marqué comme capacité et comme application, l'uniformité moins grande; à côté de sujets intraitables ou peu intelligents, il s'en trouve de remarquables.

Il y a là un fait d'observation que j'ai pu recueillir sous les latitudes les plus diverses, à Chicago, à Paris aussi bien qu'à Tokyo, qui, du dessin, doit pouvoir s'appliquer à tout autre genre d'étude, et se trouve confirmé en cette *École normale* où toutes les catégories d'élèves sont représentées, depuis l'école enfantine jusqu'aux cours supérieurs.

Il en sera de même à l'*École des filles nobles* dont je parlerai plus loin.

L'heure d'entrer en classe n'a pas encore sonné, et c'est un spectacle très impressionnant qu'offre l'agitation aimable de tout ce petit monde attifé comme

des poupées, reproductions exactes des bébés japonais qu'on vend dans nos bazars. Du haut en bas de la maison règne une douce rumeur; les couloirs sont pleins de cris joyeux, et dans les classes, dont les portes sont grandes ouvertes, une succession de tableaux charmants s'offrent au regard. Ce sont des enfants groupés autour d'une maîtresse qui feuillette un album d'images; d'autres jouent au volant avec de légères raquettes de bois peinturlurées[2], ou bien font rebondir sur le plancher de petites balles recouvertes de fils de soie multicolore. Gazouillis et couleurs vives, à se croire dans une immense volière.



Au premier coup de cloche tout bruit cesse instantanément, on n'entend plus un mot, et les groupes se forment, qui vont se retrouver dans une grande salle d'où sortiront les élèves pour se rendre, deux par deux, dans leurs classes respectives.

Ce rassemblement donne lieu à une petite cérémonie curieuse et bien typique. Les petites filles sont venues s'asseoir sur des bancs adossés aux murs de la grande salle; les retardataires ont gagné leur place, non sans s'être arrêtées sur le seuil pour faire avec un grand sérieux un non moins grand salut.

A un signal donné par les accords plaqués d'un piano à queue[2], chacune se lève, s'incline profondément, puis se rassied. C'est maintenant un chœur enfantin de quelques mesures, puis, toujours le piano réglant la marche, les enfants se dispersent en suivant, l'une derrière l'autre, un parcours sinueux dont le tracé apparaît marqué d'une ligne blanche sur le plancher.

Chaque classe possédant un harmonium, c'est encore en musique que les élèves, gardant bien la mesure, prennent place devant leurs pupitres; et elles ne s'assiéront pas avant de s'être inclinées devant leur maîtresse, qui, après avoir quitté le clavier, a donné l'exemple en saluant avec une gravité enjouée les fillettes rangées devant elle.

Tout cela n'a pas demandé plus d'un quart d'heure, et alors seulement la classe commence.

Toutes les vingt minutes les leçons seront interrompues par une courte récréation.

Ce sont des enfants de bourgeois ou d'artisans aisés qui payent un yen[a] par mois, et voici, aligné sur des tablettes, leur petit déjeuner contenu dans des boîtes enveloppées de carrés d'étoffes chatoyantes qui forment autant de petits

a. Au taux actuel le *yen*, ou piastre japonaise, vaut 2 fr. 60.

paquets adroitement noués, dont l'assemblage élégant fait penser à l'étalage d'un de nos confiseurs pendant la semaine du jour de l'an [3].

Les tout petits sont réunis dans une classe ouverte de neuf heures du matin à deux heures de l'après-midi [1]. Trois maîtresses y prodiguent leurs soins maternels à une douzaine de bébés, en présence des servantes qui les ont amenés de chez leurs parents, et, spectatrices silencieuses, ne les perdront pas de vue pendant toute la durée de la leçon.

3

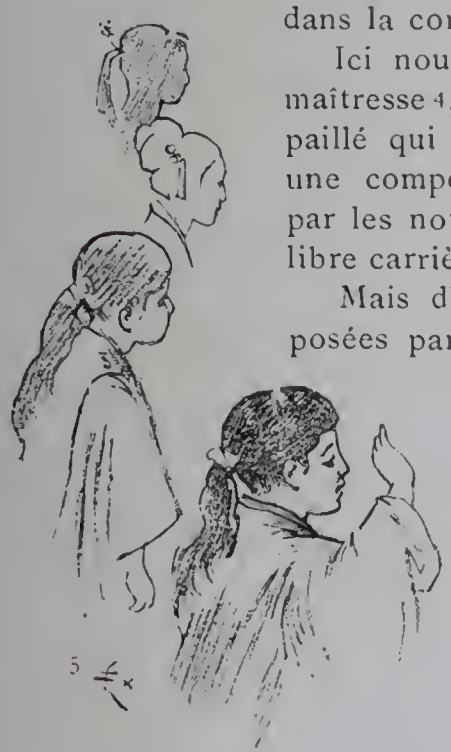
La somme d'informations contenue dans les doux propos tenus devant ces femmes au cœur simple, n'est pas sans profit pour elles et ce qui se passe sous leurs yeux ne peut manquer de les aider dans l'accomplissement de leur devoir.

Sur des bancs à deux places, les enfants sont assis autour de larges tables en bois verni où les objets à combinaisons, empruntés au matériel Kinder Garten, leur sont distribués. Le maniement de ces objets est de nature à développer l'adresse manuelle aussi bien que l'intelligence de ces mioches, sans trop fatiguer leur petit cerveau. Ces simples exercices, qui ne diffèrent des récréations que par le but déterminé qu'ils visent, tendent à discipliner l'esprit, ils impliquent déjà une certaine notion du devoir, et lorsque l'enfant y a satisfait, il s'imagine avoir bien mérité les éloges qu'on lui adresse et qu'il a bien acquis le droit de puiser dans la corbeille aux jouets celui qui plaît à sa fantaisie.

4

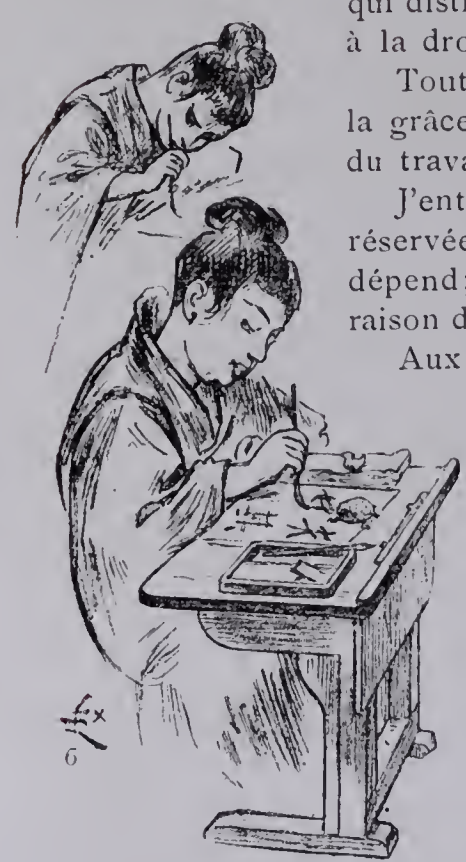
Ici nous sommes en division élémentaire. Mlle Hassé, élève maîtresse [4], a devant elle, posé sur une table, un lièvre empaillé qui est le sujet d'une leçon de choses et donne lieu à une composition littéraire où l'inspiration de l'élève, guidée par les notions exactes fraîchement acquises, pourra se donner libre carrière.

Mais d'abord il faut répondre de vive voix aux questions posées par la maîtresse, qui s'assure ainsi que la leçon a été bien comprise. Et les petites mains se lèvent [5]; la fillette qui est autorisée à parler, debout, raconte sa petite histoire, non sans balbutier un peu parfois, et c'est charmant de voir la mine sérieuse et attentive de tous ces brimborions d'enfants, avec leurs coiffures et leurs robes fleuries, qui semblent plutôt prêtes à faire leur partie dans un ballet de poupées, qu'à traiter une question d'histoire naturelle.


5

Au cours supérieur, deuxième année, j'assiste à une leçon d'écriture. Des caractères sont tracés à main levée, au pinceau, sur des feuillets très légers, nécessitant, pour les

maintenir à plat sur le pupitre, l'emploi d'un presse-papier qui prend parfois la forme d'une tortue, délicat joujou de bronze à joindre à l'oiseau de faïence qui distille la goutte d'eau dont s'alimente l'écritoire placée à la droite de l'élève.


6

Tout cela forme un ensemble agréable aux yeux, dont la grâce exclut toute idée de contrainte et donne le goût du travail[6].

J'entre dans une salle spacieuse du rez-de-chaussée, réservée à la broderie et à la couture avec tout ce qui en dépend; neuf rangées de six tables de dimensions variées, en raison de leur emploi spécial, séparées par un couloir central.

Aux murs, peints en gris, sont suspendus les métiers à broder inoccupés et de grandes aquarelles.

Les boîtes à ouvrage des couturières et le moyen qu'elles emploient pour fixer leur ouvrage, sont à remarquer[7].

Avant de parler dessin, je jette un coup d'œil en passant dans la salle dite des cérémonies, qui correspond à un certain ordre d'idées et à des préoccupations bien particulières au Japon. C'est là que sont enseignées les lois de la bienséance et de l'étiquette dont la stricte observation s'impose à toute Japonaise bien élevée.

Cette salle, qui mesure vingt-quatre tatamis[b], entretenue avec le plus grand soin, est d'une propreté méticuleuse. Elle reproduit la salle de réception qui doit exister dans toute bonne maison japonaise.

Aucun meuble, seulement deux alcôves — l'une plus étroite que l'autre — occupent tout un bout de la pièce dans sa partie la moins étendue. C'est le *Chigaitana* et le *Tokonoma*, séparés l'un de l'autre par une cloison de 80 centimètres de profondeur, dont l'arête est garnie d'un tronc d'arbre onduleux débarrassé de son écorce et soigneusement poli, non verni.

7

Pour tout décor, trois kakémonos sont suspendus dans le *Tokonoma;* le *Chigaitana* est garni de tablettes zigzagantes et d'étagères à tiroirs glissant horizontalement.

L'usage, au Japon, n'est pas de garder en permanence dans les intérieurs des peintures pendues aux murs; les kakémonos, exécutés sur soie ou sur papier, sont roulés soigneusement et conservés dans des étuis d'où on les sort dans certaines circonstances pour être offertes au regard. Dans la pénombre mystique du *Tokonoma* sont encore exposés, sur des socles, des objets d'art variés : statuettes en bois, brûle-parfums de bronze, et surtout des vases de faïence dont le décor polychrome s'harmonise avec les plantes choisies suivant certaines règles savantes, qui font des bouquets japonais de véritables chefs-d'œuvre de grâce et de légèreté.

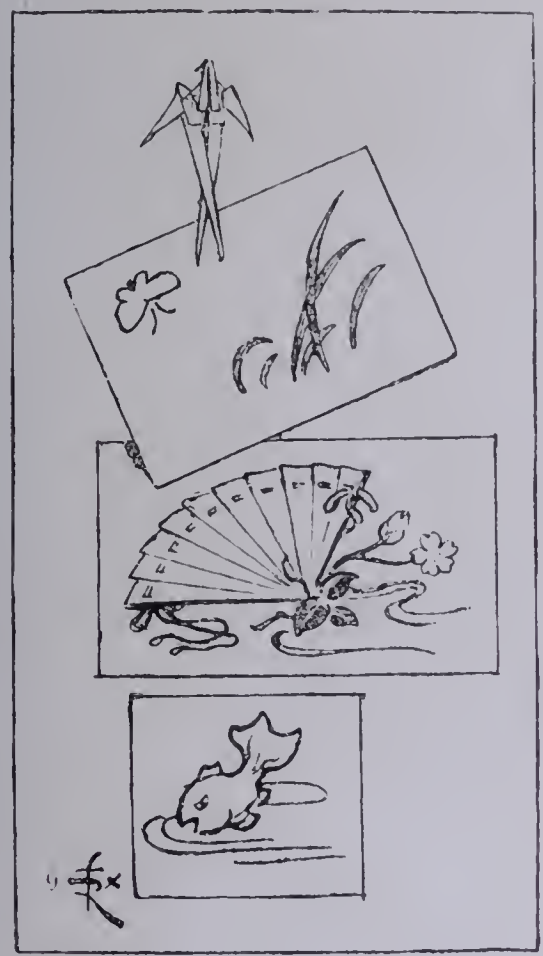
b. On donne ce nom aux nattes épaisses qui recouvrent les planchers; de dimension invariable, $1^{m}75 \times 0^{m}96$, elles servent d'unité pour la mesure des surfaces intérieures.

En quittant ce séjour de fine élégance, on me montre les petits garçons de pauvres familles à qui l'enseignement est fourni gratuitement.

Un maître, vêtu de la redingote élimée chère(?) à nos maîtres d'études et qui n'a conservé du costume national que la chaussure — les tabis, chaussettes de toile indigo, combinées avec les *zoris* — sandales de paille — suit au tableau les efforts que fait un marmot pour se perfectionner dans la connaissance des caractères de l'écriture, qu'il pointe avec une baguette : « Levez-vous, dit le texte, regardez en face; ne tournez la tête ni à gauche ni à droite[8]. »

Ici le confort brille moins que dans les autres classes; cependant la table qui est fournie à ces petits est en bois verni, comme celle des autres élèves plus fortunés, et comme eux ils sont dotés du petit orgue, qui décidément fait bien partie du mobilier scolaire.

Dans les classes élémentaires, les exercices devant conduire à l'étude du dessin proprement dit auxquels on a recours sont, comme chez nous, le pliage, le découpage et le collage, après quoi vient le piquage sur carton, représentant des sujets simples, à l'aide de fils de soie.



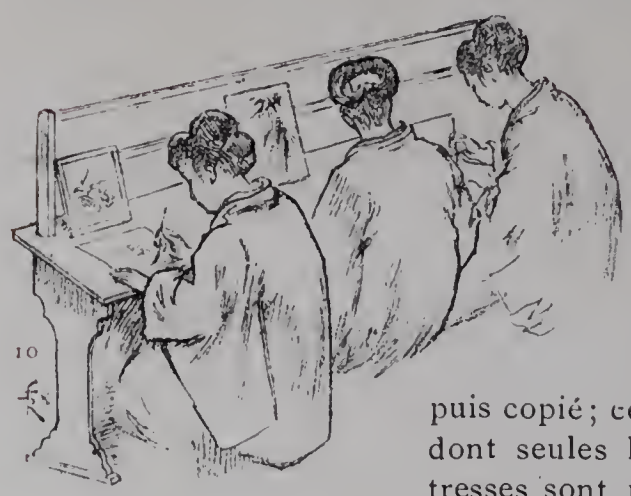
Comme exemple de pliage : une galiote, un oiseau. Un papillon rose, des herbes vertes en papier, découpés et collés, font un petit tableau; un éventail dans les fleurs, un poisson dans l'eau, exécutés en soie, donnent lieu à des sujets plus compliqués[9].

Ensuite, aux bambins de quatre à cinq ans, on met dans la main un crayon mine de plomb, avec lequel ils dessinent tout ce qui leur passe par la tête. Exemple : un bonhomme, un cerf-volant, un poteau télégraphique, et cela ressemble exactement à ce qui se fait dans nos écoles maternelles. C'est avec raison que, montrant les jeux d'enfants du Japon semblables à ceux de France, un poète a dit :

> .... puisqu'ils font ce que vous faites,
> Sans doute ils sont ce que vous êtes.

Négligeant les travaux des classes suivantes, qui n'offrent pas grand intérêt au

point de vue du dessin, j'arrive au cours supérieur. Il ne paraît pas qu'on fasse usage ici d'autre instrument que du pinceau. L'élève est d'abord soumise à des exercices d'assouplissement destinés à l'initier à certains tours de main. Les ressources qu'offre le pinceau, plus ou moins chargé d'eau, lui sont révélées par l'exécution de traits fermes et de teintes fondues, noyées dans la gamme infinie des gris.



10

On arrive alors au modèle calqué, puis copié; ce même modèle, dont seules les lignes maîtresses sont représentées au tableau, doit ensuite être complété de mémoire dans tous ses détails.

Cette série d'exercices gradués s'achève par l'interprétation d'objets en relief d'après nature.

De grandes jeunes filles — quatrième année du cours supérieur — traduisent à l'encre de Chine des images en couleur. Celle-ci procède par taches; une autre trace ses contours d'abord. Chez aucune d'elles, nulle hésitation, le sujet est attaqué sans tâtonnements, seulement quelques points de repère sont parfois légèrement tracés au crayon mine de plomb [10].

11

Trois leçons d'une heure sont consacrées par semaine à cette étude, qui donne d'assez bons résultats sous la direction d'un professeur distingué, M. Haraki [11].

II

L'ÉCOLE DES FILLES NOBLES DE TOKYO

Cette École, unique en son genre au Japon, a été fondée, suivant le désir de S. M. Mutsu Hito, par le célèbre homme d'État marquis Ito, alors qu'il était ministre de la Maison impériale. A la fin de l'année 1886, S. M. l'Impératrice présidait à l'installation provisoire de l'institution. C'est en 1889 que les bâtiments actuels furent achevés.

L'édifice principal, à deux étages en brique et pierre, de style gothique anglais, genre bâtard assez gauchement imité, est situé au sommet d'une de ces collines si singulièrement malmenées par M. Pierre Loti dans une de ses descriptions de la capitale du Japon : « La ville, dit-il, occupe une sorte de vaste plaine ondulée ; ses quelques collines, trop petites pour y faire un bon effet quelconque, sont juste suffisantes pour y mettre le désordre. »

12

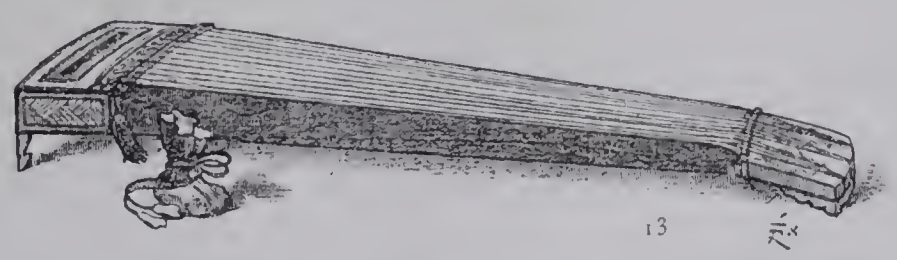
A l'entrée, une grille de fer forgé, ouvrant sur la rue étroite et montueuse. Les cinq corps de bâtiments dont se compose l'établissement s'élèvent au milieu d'un grand jardin dessiné à la japonaise, dans lequel un vaste carré a été réservé au lawn-tennis.

S. M. l'Impératrice contribue à l'entretien par un don annuel de 30,000 yens ; cette libéralité, jointe à d'autres ressources, permet de ne pas exiger des élèves plus de un à trois yens par élève. En 1898 elles étaient environ quatre cents.

Les grandes ajoutent à leur costume national une jupe pourpre foncé, semblable, me dit-on, à celle que portaient les Japonaises des siècles passés. Parmi les élèves, grandes et petites, je n'en ai vu qu'une seule vêtue à l'Européenne[12]. Voilà qui est fait pour rassurer les amis de la couleur locale.

Les cours réguliers, divisés en deux départements, primaire et supérieur, sont organisés pour remplir une période de douze années.

On enseigne la littérature chinoise et japonaise, l'anglais et le français, la cuisine, la tenue des livres, les soins à donner aux enfants et aux malades, la manière de traiter les servantes, le koto — sorte de harpe horizontale[13], — le piano et... le quadrille des Lanciers. Autant que j'ai pu en juger, ce dernier exercice n'a pas l'air d'amuser beaucoup celles qui s'y livrent.


13

On donne deux heures par semaine au dessin et à la peinture.

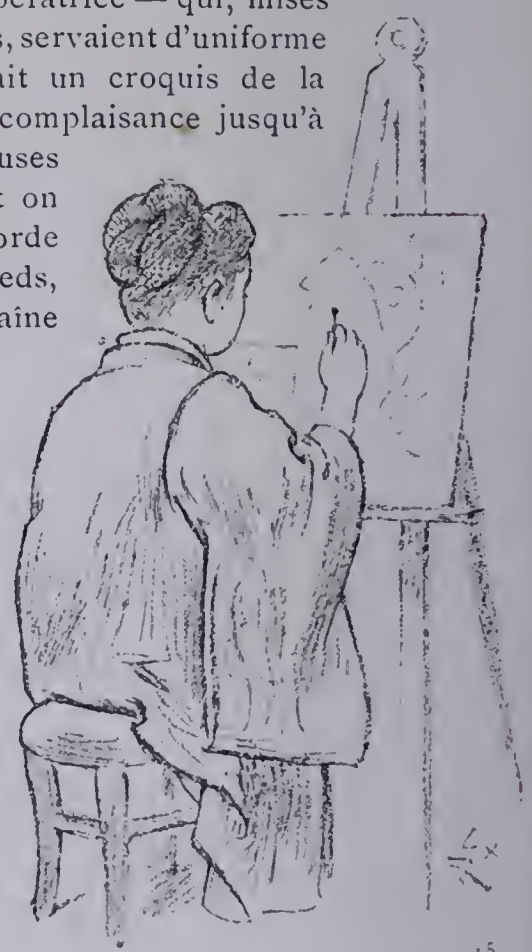
Les leçons sont illustrées par un grand nombre d'objets contenus dans les vitrines d'un petit musée, où l'histoire naturelle est largement représentée.

Les tables de classes, d'un modèle très élégant, sont à signaler[14].

14

Ce qui est à remarquer surtout, c'est la simplicité qui a présidé à l'installation du salon réservé de l'Impératrice. Mlle Shimoda, qui dirige l'établissement, de concert avec M. Hosokawa, m'en fait très gracieusement les honneurs, et elle pourrait très bien se passer pour converser de l'assistance du très distingué professeur de français qui nous accompagne, M. Akamaro, sa connaissance de notre langue étant complète.

Elle me fait visiter son trésor, où sont conservés des objets anciens de haute valeur, des armes, le couvre-chef d'un cheval de guerre, mufle de bête fantastique en laque rouge et noire rehaussée d'or; un éventail de cérémonie, etc. Mon attention est appelée sur les douze robes — don de S. M. l'Impératrice — qui, mises les unes sur les autres, servaient d'uniforme aux dames de la cour d'autrefois. Après avoir fait un croquis de la personne ainsi accoutrée, Mlle Shimoda pousse la complaisance jusqu'à se vêtir elle-même sommairement de ces précieuses reliques pour me mieux faire comprendre comment on pouvait marcher avec ce pantalon bouffant qui déborde sur le sol et dont les extrémités, passant sous les pieds, vont se perdre dans le sillage de la longue traîne de ces robes soyeuses, au décor somptueux.



15

Je n'ai pas mentionné l'écriture dans le programme des matières enseignées; elle y tient cependant une place importante, car il n'y en a pas qu'une à apprendre. Nous voyons d'abord le katakana et le hiragana, écritures courantes, puis le kaisho, style carré, et le gyosho, style intermédiaire, autant de caractères différents qu'on doit se mettre dans la tête et qu'on doit savoir tracer avec élégance.

On acquiert, à cette étude si laborieuse, une sûreté de coup d'œil, une fermeté de main et une légèreté de touche, que nul outil mieux que le pinceau ne saurait faire naître et qui dispose on ne peut mieux à l'étude du dessin.

Mais tout le dessin n'est pas là, et si bien préparées qu'elles soient, quels résultats peut-on attendre de ces petites filles de dix à douze ans à qui l'on fait copier aujourd'hui, *au crayon,* des images d'objets usuels rectilignes ou des motifs de paysage lithographiés? Les grandes, assises devant des chevalets, ne sont guère mieux partagées : on leur donne des sujets de composition dont elles empruntent les éléments à des modèles quelconques du même genre[15].

Modèles, papier, crayons et chevalets, tout cela est européen, sans doute, et il y aurait bien quelque chose à en tirer, mais c'est l'esprit de direction qui manque, et j'aime encore mieux voir copier le même oiseau japonais, en traçant — sans esquisse comme s'il s'agissait d'un caractère d'écriture — d'abord le bec, puis l'œil — un point noir cerclé d'un trait fin, — puis une plume, deux plumes, trois plumes, etc., jusqu'à ce qu'elles y soient toutes; au moins cela finit par représenter quelque chose, ce n'est pas du barbouillage, et si l'on n'apprend pas ainsi à dessiner réellement, au moins on apprend à faire des dessins.

C'est décidément un enseignement difficile et compris par bien peu de gens. Les principes fondamentaux n'en sont pas établis avec assez de certitude, et cela a pu faire dire à certains esprits, trop enclins à jeter le manche après la cognée, que le dessin ne pouvait pas s'enseigner.

Je n'ai pas à me livrer ici à de longues dissertations sur ce sujet, qu'il

16

convient de réserver; mieux vaut aller voir ce qui se passe dans cette maisonnette, dont le toit de chaume émerge du feuillage, là-bas, au bout du jardin[16].

Là se trouvent réunies quelques jeunes filles en train de s'initier aux règles compliquées de la cérémonie du thé: Chanoyou. Sous les yeux de la maîtresse attentive, accroupie sur la natte, auprès du trou carré creusé dans le plancher, où le feu va être allumé, l'élève se livre à une série de gestes réglés d'avance, en prenant des temps, et si elle lève un doigt, c'est celui-là et non un autre qu'il faut lever. Et la maîtresse veille à la moindre faute et n'en laisse passer aucune.

Les ustensiles dont il est fait usage sont nombreux. Le seau qui sert à les laver est en bois; d'autres, minuscules, servant à puiser l'eau, emmanchés d'une mince tige de bambou, sont en bois également. La bouilloire, ayant la forme pesante d'une marmite, est en bronze[17].

La théière, les tasses, sont en faïence fine, et voici le pot de terre contenant la cendre purifiée, avec le charbon de bois, en gros et petits morceaux, et

17

la boîte laquée qui contient les pastilles du parfum Umégaka : mêlé aux cendres du foyer, il sert à embaumer l'air.

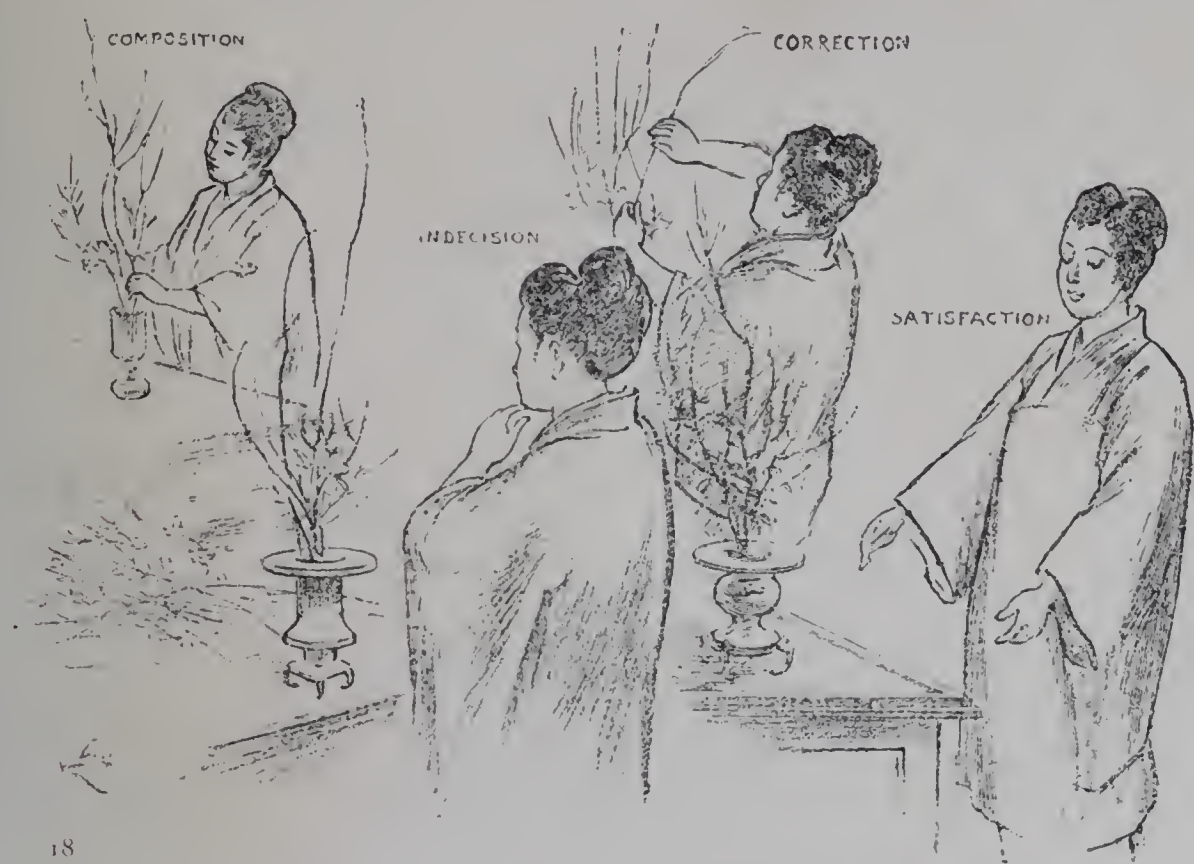
Le maniement de tous ces objets donne lieu à des évolutions, à des attitudes rampantes, calculées pour mettre en relief la suprême élégance de l'animal féminin.

Le Jo-reishiki, ou règle de l'étiquette féminine, est enseigné par M. Ogasawara, descendant de celui qui inventa cette science à la fin du xve siècle, au temps du shiogun Ashikara Yoshimitsu. Ces règles, depuis cette époque reculée, n'ont subi que de très faibles modifications et servent encore actuellement de guide au décorum. Toutes les circonstances de la vie de relation de la femme du monde y sont prévues et jusqu'à sa mort, même volontaire. Sur ce dernier point seulement, la règle a fléchi, grâce à de sévères prescriptions gouvernementales.

Depuis la dernière guerre avec la Chine, qui a donné lieu à plusieurs suicides : Djigaï, dus à la perte d'un mari ou d'un père, il ne s'est guère produit, ailleurs que dans quelque province reculée, de ces attentats, jadis imposés par l'usage. C'est

assez de ceux provoqués par les affres de la passion, dont aucun texte de loi n'a pu diminuer le nombre, qui semble aujourd'hui avoir gagné de ce côté ce qu'il a perdu de l'autre.

Chanoyou et Jo-reishiri sont prétexte à mille scènes élégantes et gracieuses, qui ont vite fait d'épuiser le stock d'épithètes louangeuses dont dispose le langage, et il en faut réserver bon nombre pour la leçon d'arrangement de



18

fleurs qui, par plus d'un point, me ramène à mon sujet. Ne peut-on pas dire, en effet, que la composition d'un bouquet est du dessin et de la peinture en action?

Dans une salle éclairée par de hautes fenêtres, trois rangées de tables sont disposées pour recevoir les accessoires et les outils nécessaires : des vases de bronze, dont le contour varié correspond aux trois formes classiques d'arrangement des fleurs : Shin, Gyo et So. Des sécateurs, des ciseaux de diverses dimensions, des liens de fine paille, des brins de bois servant de support et, naturellement, des fleurs[18].

Dans un coin de la salle, des branches de camélias sont amoncelées avec des branches vertes ou fleuries.

Le maître, M. Hideshima[19], qui paraît aimer passionnement son art, m'en expose les premiers éléments.

Branches principales en nombre impair, sauf de rares exceptions, et branches secondaires de moindre dimension, en nombre indéterminé.

L'ensemble s'étalant dans le sens horizontal plus ou moins, en raison de la largeur du vase.

La fleur laissée à son port naturel.

Tout cela vise la construction, et c'est l'évidence même; encore fallait-il qu'elle soit formulée.

Étant admis que le bouquet sera disposé pour être vu d'une certaine distance, d'un point correspondant exactement à un de ses côtés, il y a à tenir compte maintenant de l'ondulation des lignes et du mélange des couleurs. C'est ici que l'affaire se complique étrangement. Quand on saura, qu'en cette matière, aux lois de l'esthétique pure s'ajoutent des notions d'ordre mystique, qui ne sont dévoilées que très difficilement par les maîtres qui gardent soigneusement d'autres secrets, tel que celui qui permet de conserver indéfiniment aux fleurs coupées leur fraîcheur première; quand on aura dit que chaque école a sa doctrine, ses idées particulières sur les rapports existant entre le ciel, principe mâle, et la terre, principe femelle, sur les quatre points cardinaux, le pôle positif et le pôle négatif, la tête, les mains et les pieds de l'être humain, maître de la création, et que tout cela est pris en considération quand il s'agit d'associer une fleurette à un brin d'herbe! On comprendra que je m'en tienne à ces brèves indications et l'on n'exigera pas de moi, qui ne suis pas initié, de plus amples explications.

19

N'est-ce pas assez de pouvoir contempler longuement le tableau vraiment délicieux que présente toute cette pure jeunesse — fleur parmi les fleurs — attentive à recueillir les préceptes d'un maître à la fois sacerdotal et bon enfant, dont le seul tort à nos yeux est d'avoir remplacé son kimono japonais par notre veston?

FÉLIX RÉGAMEY.

20

HERMANN GÖTZ. — Surtout de table.

L'ORFÈVRERIE EN ALLEMAGNE

HANAU

L'ACADÉMIE ROYALE DE DESSIN

(2e article)[1]

Poursuivant notre étude du fonctionnement de l'Académie de Hanau, disons maintenant que son éminent directeur, M. Max Wiese, dont nous avons essayé de tracer le portrait dans l'article précédent, est assisté de professeurs ayant chacun leur spécialité bien tracée, architectes, peintres, dessinateurs, statuaires, unissant la pratique à la théorie. Signalons M. Étienne-Simon Jassoy, né à Hanau, et descendant d'une famille d'émigrants français. Chargé du cours de dessin appliqué à la bijouterie, il est bijoutier et graveur de profession. C'est un des anciens de l'École; il est né en 1828. Il a séjourné à Paris pendant quelques années; à son retour, il devint chef d'atelier dans une fabrique, et, en 1869, il fut engagé à l'Académie de Dessin. Il a formé plusieurs générations d'apprentis, auxquels il a enseigné une méthode toute personnelle, en se pénétrant de certaines observations et de certaines données, puisées dans les ateliers parisiens.

M. Auguste Offterdinger, professeur de ciselure, né à Stuttgart en 1855, a fait son apprentissage à Gmünd-en-Souabe, autre centre de fabrication de la bijouterie. Il a participé, comme dessinateur, à l'Exposition de Vienne en 1873; il a envoyé ses œuvres aux dernières expositions de Munich.

Pendant plus de deux ans, M. Offterdinger a séjourné à Paris, où il a travaillé comme modeleur et ciseleur. Il fut nommé assistant de M. Rudolf Meyer à la Kunstgewerbeschule de Carlsruhe[2]. Après une tournée en Italie, il fut appelé à Hanau en 1882; il eut le titre de professeur en 1890. Il a été chargé d'une mission à Chicago. Cet artiste aime à suivre avec soin les progrès incessants qui se font dans la décoration, et il est revenu plusieurs fois

1. Voir même volume, p. 85.
2. Voir notre article : *Les Industries d'art en Allemagne. Le Grand-Duché de Bade* (*Revue des Arts décoratifs*, n° de décembre 1898).

à Paris, pour y trouver des éléments de comparaison, qui pouvaient l'aider à donner une direction nouvelle à son talent.

Le nom de M. Offterdinger nous est bien connu à nous-mêmes par les Revues allemandes, qui ont signalé et reproduit ses ouvrages[1]. Il s'est associé assez vivement au courant d'art nouveau parti de Paris; il a étudié sans doute les œuvres de nos spécialistes de l'argent et de l'étain. Sa touche est élégante, il conserve une certaine fraîcheur, une certaine liberté d'impression. Nous trouvons en lui un peu de naturalisme japonais, un peu de délicatesse de main française. Nous nous rendons compte des transformations par lesquelles il est passé après les tentatives du début. Il était à l'origine plus académique, plus contenu, plus imbu d'idées classiques.

Boîte à bijoux en argent repoussé.
Travail de M. OFFTERDINGER,
professeur de ciselure.

Les travaux de M. Offterdinger n'ont pas échappé à nos critiques d'art. Nous en donnerons comme une preuve un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, où M. Darcel portait un jugement sur une œuvre importante qui a figuré en 1885 à l'Exposition de Nuremberg:

« M. Offterdinger, professeur de ciselure à Hanau, nous montre un bouclier, un plateau et une coupe décorée de figures en relief, dans le style de la Renaissance italienne. La pièce représentant les *Parques* et les *Quatre Ages* est belle, bien que M. Offterdinger s'y soit trop attaché à faire apparaître dans les chairs le travail du ciselet, pratique presque abandonnée chez nous comme donnant trop d'uniformité aux surfaces[2]. »

Cafetière en argent.
Exécutée par MM. SCHLUSSNER, orfèvres.

Nous laissons de côté cette appréciation d'un procédé technique, et nous suivrons l'artiste à travers ses différentes compositions. Parmi les œuvres récentes de M. Offterdinger, nous mentionnerons volontiers les ustensiles, les vases, les coupes, qu'il décore d'animaux, d'insectes, de motifs végétaux. Voici un pichet, un vase à boire, dont l'anse est formée d'un lézard. Un autre vase nous présente des poissons nageant librement et qui semblent pleins

1. Voir *Deutsche Kunst und Dekoration*, octobre 1898, page 46.
2. *L'Exposition internationale de Nuremberg* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1885).

de vie. Une aiguière nous montre encore, dans son décor, des poissons s'ébattant dans des eaux profondes. Nous avons sous les yeux une gourde à la panse renflée, au goulot arrondi, de forme exotique, où s'agitent dans l'eau d'une mare des grenouilles aux longues pattes, tandis qu'une abeille vient chercher son butin sur une branche de laurier. Une boîte à bijoux, en forme d'ananas, est surmontée d'un couvercle où est posé un insecte. Des vases replets et courts nous rappellent des pièces qu'on a vues récemment à l'Exposition de Bruxelles.

Rafraîchissoir en argent repoussé.
Modèle de M. OFFTERDINGER, professeur de ciselure.

Quelques industriels de Hanau ont utilisé le talent de M. Offterdinger, et ils ont eu raison d'y recourir. Il a exprimé dans l'argenterie des données pittoresques, des détails de fantaisie; il a substitué un peu de familiarité et de réalité à l'ancienne ornementation conventionnelle. Une évolution de ce genre, accomplie avec mesure, ne saurait donner lieu à des regrets.

A côté de ces idées nouvelles, l'artiste, dont nous faisons l'éloge, n'a pas abandonné les belles traditions germaniques. Il s'est inspiré plus d'une fois des pièces de premier ordre réunies dans les grands musées d'Allemagne. Un *Rafraîchissoir à vin,* exécuté avec le plus grand soin, nous servira d'exemple : le vase qui rappelle les formes de la Renaissance, semble posé sur deux défenses de sanglier tendues de chaque côté en demi-cercle. Ces défenses forment des anses originales et évoquent une idée bucolique adroitement rendue. Nous apercevons dans un médaillon un Faune levant une coupe et appelant auprès de lui une Nymphe accommodante. Ce motif nous offre un caractère classique, mais la donnée générale n'est pas moins assez personnelle. Le *Rafraîchissoir* s'appuie à sa base sur des supports ayant la forme d'un pied faunesque au sabot fendu. Des pampres flexibles, mêlées de grappes, serpentent autour du vase.

Cette ornementation de fantaisie, cette recherche de détails, parfois bizarres et fantastiques, nous ramènent après tout au romantisme qui a été propre à l'art allemand, même quand il garde certaines réminiscences mythologiques. Nous comprenons de tous points qu'un artiste se laisse porter par un courant national, sans obéir à des velléités par trop exclusives.

Nous éprouvons, d'autre part, un sentiment patriotique à marquer les diverses influences subies par les dessinateurs, par les maîtres décorateurs de l'Allemagne actuelle. Ils ont connu par nos Salons nos arts français, nos arts parisiens; les séjours de ces chercheurs à l'esprit réfléchi dans notre capitale, les voyages qu'ils ont effectués, avec l'aide des Villes et des États, avaient leur utilité pratique. Ces artistes ont rendu en même temps un hommage à notre goût. Ils ont considéré, avec raison, que Paris était la source de bien des créations supérieures, que le mouvement moderne venait en grande partie de ce centre. Ils ont compris que nous avions ouvert des voies nouvelles par l'introduction des objets d'art à nos Salons. Malgré les divergences fondamentales de tempérament et d'éducation, ils ont mis au-dessus de toute concurrence internationale l'ingéniosité de nos idées, la légèreté et la finesse de nos procédés techniques, le tour séduisant de nos modes. Ils ont senti l'universalité de notre propagande qui, grâce à nos qualités naturelles, semble faite pour être acceptée aisément par les artistes de tous les pays.

ANTONY VALABRÈGUE.

(A suivre.)

Porte-bouquets et bougeoirs. Modèles de MM. SCHLUSSNER.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAFON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

1

2

3

4

CLASSE DE L'ORFÈVRERIE (ALLEMAGNE)

HERMANN GÖTZ. — 1. Vidrecome offert par les brasseurs badois à S. A. R. le Grand-Duc de Bade.
2, 3, 4. Prix d'honneur offerts par S. A. R. le Grand-Duc de Bade aux vainqueurs des courses d'Iffezheim.

Le Palais de l'Électricité et le Château-d'Eau

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE — UNE ORGIE DE STAFF SALADE DE PALAIS — LE CHATEAU-D'EAU

AVANT d'étudier l'Exposition universelle de 1900 au point de vue spécial que nous devons envisager dans cette Revue, il convient d'abord d'essayer de dégager du spectacle qui nous est offert une impression d'ensemble. Ensuite viendront successivement les articles que nous devons consacrer aux diverses branches de l'art et de l'industrie, quand ces sections seront définitivement prêtes.

Disons-le franchement : pour les gens de goût, pour les visiteurs qui ne se contentent pas de tableaux pittoresques, bigarrés et amusants, la première impression est assez confuse, et réellement peu favorable. L'Exposition de 1900 a un défaut capital : elle déroute l'esprit par l'imprévu de l'irrégularité de son plan. Vainement le regard cherche à embrasser l'ordonnance du spectacle et à saisir la conception de cette colossale mise en scène. Il ne parvient qu'à se perdre dans l'enchevêtrement des palais qui s'entassent, se groupent comme

au hasard, en traçant dans l'espace la découpure joyeuse de leurs silhouettes. Point de symétrie, ni de lignes maîtresses. Aucune apparence d'unité. C'est l'incessante surprise dans le continuel éparpillement.

Tel est, au premier coup d'œil, le sentiment que fait naître la vision cahotique qui s'offre à nous. Il est d'autant plus vif et impérieux que c'est la première fois qu'à Paris une exposition universelle est présentée sous cette forme, dans cet ordre plutôt... dispersé. J'en appelle à tous ceux qui se souviennent de celle de 1889! Quelle émotion véritablement esthétique celle-ci provoqua parmi les milliers de spectateurs dès la première minute! Émotion d'art, profonde, instantanée, presque inconsciente. Pourquoi? Tout simplement parce qu'elle se produisait dans un cadre d'architecture qui s'imposait à l'imagination et dont les lignes principales, extraordinairement expressives, prenaient pour tous la valeur d'une signification puissante.

Le grand organisateur de l'Exposition de 1900 a voulu autre chose. Pour varier le tableau, il a imaginé de le dérouler cette fois, non pas sur un point unique, ni dans l'harmonieuse unité d'une rangée de palais, mais dans la variété pittoresque du paysage parisien, et de disperser le panorama sur les rives onduleuses de la Seine, depuis les opulences de la place de la Concorde et des Champs-Élysées jusqu'au Champ-de-Mars. Avec une ingéniosité audacieuse, il a appliqué le principe des architectes japonais qui disséminent leurs temples, comme à Nikkô, dans les escarpements d'une colline, cachent au milieu des verdures certaines constructions pour en ménager la surprise aux visiteurs tout à coup éblouis de leur richesse, et sèment malicieusement à chaque pli de terrain, à chaque détour de route, la surprise d'un édicule inattendu. Mais les architectes japonais parviennent, en somme, à créer avec ce désordre une impression d'unité singulièrement imposante. Comment? C'est qu'en associant le paysage à leur œuvre, en lui donnant un rôle dans leur mise en scène, en multipliant à l'infini l'intérêt pittoresque et les séductions du décor, ils ne perdent jamais de vue que le but de leur effort est de ramener constamment et uniquement la pensée des visiteurs au culte du Dieu dont ils célèbrent les vertus sous tant d'aspects divers, et dont l'image apparaît enfin, mystérieuse, consolante, superbe aux fidèles, grandie encore par les désirs de l'attente ou les distractions du chemin.

Cet exemple d'unité morale obtenue par les architectes japonais au moyen de la diversité du décor fourni par la nature est saisissant. Puisque les expositions universelles, avec les proportions gigantesques qu'elles prennent, sont destinées à occuper des espaces de plus en plus considérables, et qu'il faut se résigner à ce qu'on ne puisse pas désormais les enfermer dans une harmonie architecturale dont l'ensemble soit perceptible au regard, du moins devait-on chercher, pour celle de 1900, à offrir aux visiteurs, aux laborieux, aux réfléchis, quelque fil conducteur pour se reconnaître au milieu de ce dédale. Dans notre paganisme moderne, les expositions universelles sont comme des fêtes en l'honneur du dieu *Progrès*. Voilà l'idée dominante qu'il fallait symboliser. C'est celle qui aurait fourni le lien nécessaire, visible et tangible

Palais de l'Électricité.
E. HENARD, architecte.
ALMERAS, sculpteur.

qui manque à la colossale kermesse où l'on convie les peuples. C'est elle qui aurait imprimé un certain caractère d'homogénéité à ce décor brillant, à coup sûr, et charmant, et même admirable en certaines parties, mais auquel fait défaut la qualité essentielle de toute œuvre d'art : la composition. C'est un colossal organisme sans vertèbres. On voudrait pouvoir reconnaître où est la tête du monstre, se rendre compte de sa forme : c'est en vain ! Où est-elle l'image du Progrès, à l'Exposition ? Et si ce n'est pas au Progrès, à quel culte est consacré ce solennel hommage ? A quoi tend la démonstration ? Est-ce un enseignement ? On voudrait en comprendre la logique. Est-ce une simple fête de parade, quelque chose comme le baptême du siècle ? On aimerait à en retrouver l'idée çà et là, comme dans les opéras les musiciens font reparaître les *leit motive* qui ramènent les esprits au sujet principal, afin qu'on ne le perde point de vue. Faute de ces points de repère, on s'égare dans cette forêt de palais, dans ce tourbillon de divertissements. On en sort amusé, non satisfait. Le but échappe. La clarté manque.

On peut, cependant, malgré l'incohérence et les défauts de proportion, distinguer trois parties principales à l'Exposition, qu'il faut juger en elles-mêmes, séparément, et sur lesquelles l'opinion publique a déjà prononcé : 1° les Champs-Élysées, avec les deux palais des Arts, le grand et le petit (mettons à part la porte d'entrée sur la place de la Concorde, qui est un hors-d'œuvre), le pont

Alexandre III, avec l'esplanade des Invalides et ses divers monuments consacrés aux industries d'art; 2° les berges de la Seine; 3° le Champ-de-Mars et le Trocadéro. Aux Champs-Élysées, le coup d'œil est certainement féerique. C'est un éblouissement. Il est impossible de rêver une plus belle perspective que celle qui s'ouvre entre les deux palais des Arts et se continue jusqu'au Dôme doré des Invalides. Après avoir joui de ce magnifique paysage, regarderons-nous les détails? Que dire du Grand-Palais, sorte de gare de chemin de fer où l'on a entassé des masses de pierre pour supporter quoi? une haute et mince toiture de verre. Contraste bizarre entre les matériaux! On dirait un géant qui tend ses muscles, raidit ses bras, fait un effort énorme pour élever au-dessus de sa tête une simple coiffure de dentelle! Il est vrai que ce même palais présente des motifs décoratifs polychrômes, qui sont des tentatives de louable originalité, une jolie frise en mosaïque, une autre en grès émaillé sur laquelle nous aurons beaucoup à dire... Quant au Petit-Palais, en face de son grand frère, d'allure lourde et empruntée, il a l'air d'une miniature délicate, d'une bonbonnière sortie de la vitrine d'un amateur de bibelots du XVIIIe siècle. Là, du moins, triomphe la grâce française. Point d'effort de nouveauté. Rien d'inédit. C'est l'art de Trianon dans ses effets connus, et suivant les formules classiques. Mais quelle élégance exquise et quel charme dans cette architecture fine, aimable, accompagnée de motifs sculptés avec une perfection qui rappelle les meilleures époques de nos styles passés!

Palais de l'Électricité.
E. Henard, architecte. — Almeras, sculpteur.

Parlerons-nous des palais qui forment, à la suite du pont Alexandre-III, un boyau lamentablement étroit aboutissant au magnifique dôme des Invalides? Le pont lui-même a réuni à peu près tous les suffrages, et on l'aurait loué sans réserve, si quelques fautes de goût ne venaient çà et là gâter son effet décoratif, d'ailleurs incontestable. Quant aux palais de l'Esplanade des Invalides où sont

LE CHATEAU D'EAU (M. PAULIN, architecte).

A. OCTOBRE. — Figures décoratives du fronton.

H. CORDIER. — *Chevaux et Naïades*, haut-relief en plâtre.

réunies les industries diverses, il est impossible de n'être point frappé par leur incohérente profusion ornementale. C'est le triomphe du carton-pâte, de la sculpture en baudruche, de la pâtisserie en staff. Les architectes, livrés à leur

Palais de l'Électricité.
(Partie centrale.)
E. Hénard, architecte. — Almeras, sculpteur.

complet caprice, s'en sont donné à cœur joie, sans se soucier de se concerter pour arriver à une certaine harmonie. Ils ont travaillé indépendamment les uns des autres. Si, encore, le résultat de cette débauche imaginative avait été quelque trouvaille ingénieuse! Mais, chose bizarre, nos architectes semblent s'être donné le mot pour ne point sortir ici des moules convenus et ressassés de tous les styles connus. Leur verve s'est contentée des défroques les plus usées de la Renaissance et du XVIIIe siècle! Campaniles, balcons, clefs-de-voûte, guirlandes, figures, bas-reliefs ou rondes-bosses s'accrochent aux façades, donnent le vertige par des tours de force invraisemblables d'équilibre. Où sont-elles les

qualités françaises de pondération, de sobriété et de mesure? Et c'est dans ces palais que s'abritent les œuvres de l'art industriel contemporain! C'est dans ce décor qui n'a de nouveau que la profusion indigeste des ornements ultra connus des anciens âges, que l'on expose les productions du génie moderne! En vérité, il faut souhaiter que c'est pour que le contenu forme avec le contenant un contraste radical qu'on s'est ainsi appliqué à pareille besogne.

J.-M. Mengue. — Groupe décoratif du Château-d'Eau

Mais gagnons vite les berges de la Seine. C'est la partie idéale de l'Exposition, l'enchantement des yeux, la féerie délicieuse où la foule va se griser de lumière, de poésie et de rêve. Sur une des rives, voici la série des palais des nations étrangères. On ne saurait concevoir une promenade plus captivante que celle qui conduit du pont Alexandre jusqu'au pont de l'Alma, et qui, dans le plus éblouissant des panoramas, vous montre tour à tour les types les plus remarquables des architectures de tous les pays du monde. De l'autre côté sont des constructions intéressantes : les harmonieuses serres dont les belles proportions, rien qu'avec du fer et du verre, nous donnent une impression de beauté, le Vieux-Paris, etc. Hélas! il y a aussi le bâtiment construit par la Ville de Paris, lequel est tout simplement hideux : c'est le seul mot qui convienne. A qui attribuer la décoration extérieure de cette monstruosité ? Qui a commandé ces cartouches avec enfants, d'une invention bête à crier et d'une exécution à donner une crise de nerfs? Une seule chose étonne : c'est que depuis l'ouverture de

l'Exposition, pas un artiste ne se soit levé pour protester, au nom de l'Art français, contre une pareille abomination!

Au Champ-de-Mars, du moins, nous avons un décor d'ensemble, et l'effet, il faut le reconnaître, ne manque pas d'allure. Les ex-palais Formigé, que dominaient les dômes bleus d'Émile Muller, ont fait place de chaque côté à une série

DEVIELLE. — Groupe décoratif du Château-d'Eau.

de palais à trois décrochements qui forment une perspective se rétrécissant jusqu'à l'ancienne Galerie des Machines que masque un gigantesque Château-d'eau, œuvre bien étudiée et de bel aspect de M. Paulin. Les palais sont trop blancs. D'accord! C'est encore du staff. Mais ils se *tiennent bien*, pour employer une expression elliptique, chère aux architectes. Celui de l'*Électricité* est rutilant à souhait; celui des Travaux publics, de M. Hermant, avec sa frise de carrosses et de véhicules de tous genres, est des plus intéressants. Quant au Château-d'Eau, nul doute qu'il ne fournisse l'incomparable spectacle qu'on en attend, quand, le soir, ses cascades jaillissantes, rebondissant de bassins en bassins, scintilleront, ruisselleront de polychromies étincelantes, éclairant de lueurs magiques ce peuple de statues qui s'étayent, vivantes stalactites, gardiennes du symbolique et prodigieux tabernacle où flamboieront, comme les feux du ciel, les eaux déchaînées en torrents ou projetées en constellations de pierreries!

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

A PROPOS DE LA FRISE EN MOSAIQUE

DU GRAND-PALAIS DES BEAUX-ARTS

L.-Ed. Fournier.
Frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
Étude pour le panneau *l'Art grec*.

Ce fut au mois d'août 1885 qu'à mon retour de Constantinople et de Grèce je visitai Palerme. A la fin d'une très chaude journée je me rappelle avoir gravi les ruelles qui mènent à la place de la Victoire et être entré dans la vieille forteresse des princes normands, qui s'appelle maintenant le Palais royal. Une cour entourée d'arcades, puis, à gauche, un grand escalier, et au premier étage vous pénétrez dans la chapelle palatine, qui est entièrement décorée de mosaïques. L'impression que je ressentis est pour moi inoubliable. J'entrais, en effet, dans une église étrange et mystérieuse dont les ombres, à cette heure de crépuscule, me laissaient deviner des richesses accumulées; partout s'allumaient des paillettes, aux angles des corniches, aux arêtes des arcs et, tout au fond, le grand Christ byzantin flamboyait dans le fauve reflet de son ciel étoilé d'or. C'était à la fois exquis et barbare, c'était oriental et c'était chrétien, un mélange hybride d'éléments arrangés avec tant d'art que mon œil enchanté, caressé, croyait voir la gerbe qui termine le feu de joie des artificiers. Mais, avouons-le,

la puissance surnaturelle qui se dégageait de cet ensemble n'était pas due qu'au génie décoratif. Certes, la « note d'art », comme nous disons dans notre argot moderne, apparaissait dans toute son originalité aiguë, mais une grandeur morale aussi sortait de l'ombre et s'imposait à l'esprit : c'est que, derrière les piliers de granit et de cipolin je sentais vivre et palpiter la foi inébranlable des premiers âges de croyance, si bien que je cherchais à évoquer l'état d'âme des hommes qui, dans les longues tristesses du Moyen-Age, venaient s'agenouiller, au milieu de ce merveilleux décor, devant les cinq degrés qui exhaussent le chœur. Ces rudes Normands du XIIe siècle étaient certainement très simplistes, incapables d'analyser comme moi les multiples aspects des richesses qui les entouraient; mais ils avaient la soumission aveugle au dogme : quand ils levaient les yeux sur ces murs couverts de figures hiératiques, là où notre œil moderne ne voit que des colorations riches, des « harmonies » qui l'amusent, ils y lisaient mille choses profondes et mystérieuses dont on avait bercé leur enfance croyante, et cette chapelle était bien pour eux ce que Victor Hugo a dit de Notre-Dame de Paris : « Le grand livre de pierre. »

L.-Ed. Fournier.

La frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
Étude pour le panneau *l'Art grec.*

Je sortis donc de là fort troublé, comme ayant respiré un parfum trop capiteux. Le custode, lui, me guettait avec la dureté de ses yeux noirs, avec aussi la banalité de ses formules : « L'osservatorio, caro signor, è molto bello, bellissimo. » C'est, en effet, de cet observatoire que Piazzi a découvert la planète Cérès; mais une planète autrement belle venait de briller à mes yeux, et je m'enfuis bien vite pour mieux garder en moi tout l'éclat de ses rayons. Dès le lendemain matin j'étais dans la chapelle, je dénichais dans un coin du cloître une échelle et, avec l'autorisation du curé, je montais voir de près les mosaïques qui m'avaient tant impressionné. Comme l'enfant qui brise son jouet pour voir ce qui l'a étonné, je voulais moi aussi analyser mon impression et saisir le mécanisme de toute cette magie que je croyais obtenue par des moyens compliqués. Or, les moyens étaient très simples, si la fantaisie d'invention était superbe, un

rigoureux esprit de méthode venait toujours la discipliner à temps. Je fus seulement fort surpris de voir appliquées là quelques-unes des lois de décoration que mes maîtres m'avaient déjà enseignées. C'est qu'en effet, dans ces mosaïques palatines, comme à la Martorana, comme dans le dôme de Monreale, on retrouve

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(Panneau *l'Art grec.*)

plusieurs des grands principes décoratifs que beaucoup de peintres pratiquent aujourd'hui ; la même observation pourrait être faite pour les vitraux de notre Moyen-Age, et il serait facile de citer tels artistes modernes qui procèdent pour composer un carton de vitrail comme leurs confrères du temps de saint Louis, il y a neuf siècles. Mais il est triste de penser que la tradition de ces principes ne nous ait pas été transmise d'âge en âge par les descendants des artistes admirables qui couvraient ces murs. Au milieu de toutes les fluctuations que l'art a subies depuis le XIIe siècle, il fut un moment où ces merveilles ne furent plus

comprises. N'est-ce pas ce qui advint pour notre gothique français? Les gens du XVIIe et du XVIII siècle l'appelaient l'art des temps barbares, qu'une époque réellement intelligente et cultivée ne pouvait tolérer, et croyez bien que s'il n'avait pas été question d'édifices religieux on aurait bien vite démoli, comme tant d'autres, ces vestiges d'un passé incompris. Il existe, c'est absolument historique, un décret de Louis XVI décidant la démolition du château de Blois! Heureusement, la Fortune de l'art fit faire un tour de plus à sa roue, et peu à peu l'attention des artistes et du public se tourna vers la décoration; il serait trop long d'indiquer ici les causes de ce mouvement, auquel l'école du plein-air en peinture et le goût du japonisme n'ont certes pas été étrangers. Insensiblement l'œil moderne comprit mieux la saveur de cet art si longtemps déchu, si bien que depuis une quarantaine d'années on a assisté à une véritable renaissance de l'art décoratif dans toutes les industries; seulement, les artistes de goût, de grand talent, de génie même, qui ont dirigé ce mouvement, ont eu, dans certains cas, la tâche singulièrement difficile, pour les vitraux par exemple et la mosaïque. La maison était par terre, il a fallu la rebâtir entièrement. Ces traditions verbales que l'élève du XIIe siècle, entrant dans l'atelier, apprenait immédiatement du maître ou mosaïste ou verrier, ces lois, dis-je, qui avaient été établies empiriquement sur une longue et profonde observation des effets décoratifs, les artistes dont je parle ont dû les reforger de toutes pièces à coups d'étude et de talent, et il semble que ce soit bien pour eux que Renan a écrit sa phrase de la Prière sur l'Acropole : « O Déesse, l'initiation que tu conférais à l'Athénien naissant par un sourire, je l'ai conquise à force de réflexion, au prix de longs efforts. »

L.-Ed. Fournier.

Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(Panneau *l'Art grec.*)

Mais revenons à nos mosaïstes de Sicile. Qu'étaient ces ateliers, qu'étaient ces ouvriers dont l'existence semble avoir laissé son empreinte sur les murs de la Chapelle palatine? Je ne rechercherai pas, à la suite des archéologues, d'où ils venaient : comme ils n'avaient pu se former sous la domination arabe qui précéda celle des Normands, nous sommes autorisés à croire qu'on avait appelé en Sicile des artistes grecs byzantins qui ont fait des élèves latins. Ce qui est certain, c'est que ces élèves furent de purs artistes. Au contraire de notre époque, qui recherche l'individualité quand même et, pardonnez-moi ce mot, la spécialisation, ces ouvriers formaient une collectivité anonyme; ils n'aspiraient qu'à une chose : continuer simplement une tradition et être les anneaux intermédiaires d'une longue chaîne. Ils avaient par-dessus tout la soumission du mérite; c'est ce qui imprime à leur œuvre ce cachet d'unité particulier qui fait que même

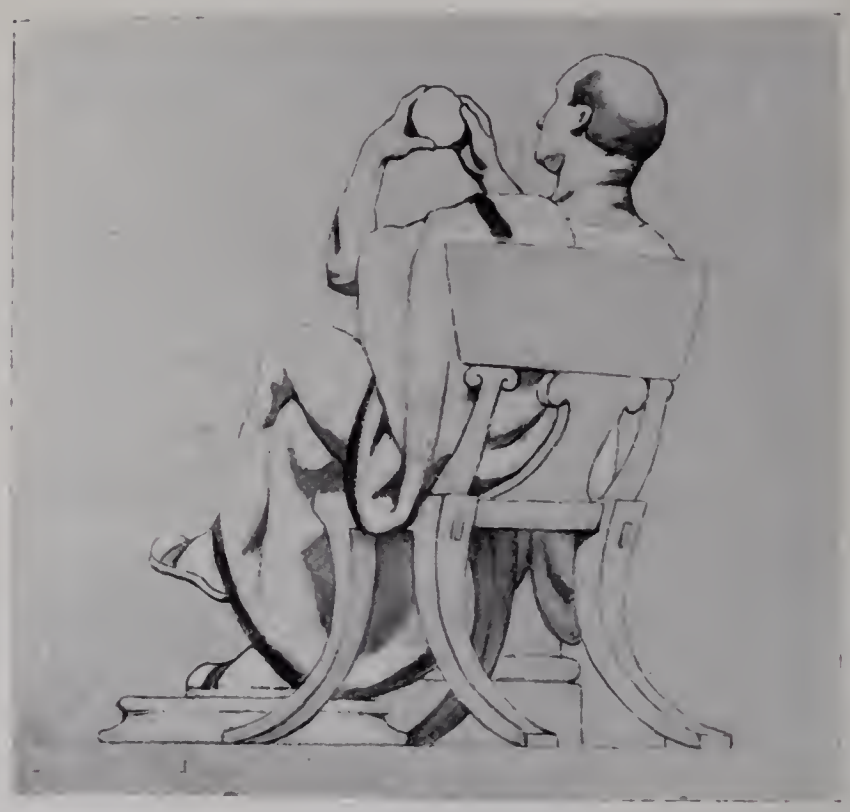
L.-Ed. Fournier. — Études pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts (panneau *l'Art grec*).

dans un de ses fragments, on retrouve le reflet de la pensée qui a dirigé le tout et a pu, grâce à de si dociles instruments, réaliser un pareil effort. Ce même esprit d'abnégation animait les pauvres ouvriers modestes qui élevèrent les cathédrales du Nord, ces Strasbourg et ces Munster, qui montrent à quel degré d'éloquence peut arriver l'art avec son langage muet. Disons une chose aussi : c'est qu'à cette époque toute la sculpture des figures et des ornements se faisait avant la pose des pierres; les rapports entre les divers corps de métiers étaient donc continuels sur le chantier ; et quand on pense à l'âme austère et simple de ces artisans, il est facile de se représenter tout ce que ce travail en commun pouvait engendrer de puissant et de robuste. Tous, imagiers et tailleurs de pierre, s'aidaient en vue du Grand œuvre dans une même communion de l'Idéal et de la manière. De nos jours, un tailleur de pierre qui voudrait donner un timide avis à son confrère ravaleur ou sculpteur ornemaniste, serait fort mal reçu, croyez-le bien, car notre spécialiste est plutôt vaniteux et a l'épiderme sensible.

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(Époque romaine.)

La postérité fut malheureusement très ingrate pour tous ces vaillants artistes, surtout la postérité française, et l'Histoire ne nous a pas conservé leurs noms. Pendant ces temps âpres et noblement héroïques du Moyen-Age, tout ce qui ne touchait pas au métier des armes était considéré comme inférieur. Ce n'est qu'à l'époque de la Renaissance qu'on voit les artistes réellement considérés dans la société et même ayant rang à la Cour; ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle qu'est écrite en France la première biographie d'artistes par André Thevet. Et encore il faut voir, quand il parle d'Eudes de Montreuil, l'architecte de saint

Louis, quels ménagements il prend pour se faire pardonner auprès de ses lecteurs son audace de les entretenir d'un aussi simple « artisan ». Ces artisans avaient du génie tout simplement, et pour les mosaïstes siciliens, entre autres, ce n'eût été que justice de perpétuer leurs noms, car ils ont attaché à leur époque un caractère artistique très particulier.



L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(Époque romaine.)

L'Italie venait de traverser des années funestes. Du VIIe au XIIe siècle, les invasions, les famines, les guerres civiles avaient décimé ce malheureux pays, au point qu'on en est à se demander comment l'étincelle de l'art n'avait pas été étouffée à tout jamais sous ces monceaux de cendres; or voici qu'au début de ce XIIe siècle, la terreur de l'an mil et de la fin du monde étant passée, les esprits se reprennent et un renouveau se produit. Si on compare les mosaïques de cette époque à celles de Ravenne qui datent du règne de Justinien, on est frappé du progrès accompli dans l'interprétation de la forme humaine. Certainement, les artistes appliquent encore la méthode byzantine, c'est-à-dire que la forme extérieure des corps est imposée par le nu et que les draperies ne font qu'envelopper ce nu; mais, de plus, ils découvrent les notions nouvelles du sentiment et de l'expression. Le type de la Vierge perd sa raideur traditionnelle et prend un caractère plus pur et plus idéal; les compositions même s'élargissent et deviennent plus pittoresques; quant aux colorations, elles arrivent à l'éblouissement. C'est certainement une renaissance et, puisque ce mot me vient sous la plume, il est bien certain que les figures de Monreale sont plus agréables à regarder, par parenthèse, que celle du florentin Cimabué, qui passe pour être le père de la Renaissance en Italie et qui ne vint que cent ans après les maîtres siciliens. Ceux-ci me semblent donc les véritables précurseurs de la Renaissance. J'ai dit qu'ils arrivaient à l'expression et au sentiment : c'est non seulement par des poses plus souples qu'autrefois, par des ajustements plus ingénieux, par des gestes plus justes, mais encore, en vrais décorateurs, par des colorations. Qui ne sait qu'une simple palette pendue au mur d'un atelier peut évoquer une idée

ou lugubre ou gaie selon la gamme des couleurs dont elle est couverte; de même leurs tons s'harmonisent toujours avec le sujet traité. Pour le dessin, ils ne conservent que le caractère typique de la forme dont ils savent dégager la ligne unique et nécessaire, le modelé se réduit très souvent à des tons à plat enchâssés

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(Art byzantin.)

dans cette silhouette rigoureuse, et je ne crois pas que ce soit par ignorance et impuissance, comme on l'a dit, qu'ils aient agi ainsi, mais bien par volonté; je crois qu'au-dessus d'eux planait une chimère de beauté qui les a guidés pour cette interprétation conventionnelle des choses et leur a fait dédaigner la copie servile de la nature.

Cet idéal supérieur qui doit inspirer tout artiste et surtout le décorateur, Raphaël en a parlé dans une de ses lettres qui est peu connue. Elle est écrite au comte Balthazar Castiglioni, dont il a fait le beau portrait qu'on voit

actuellement dans le Salon carré, au Louvre. Après avoir remercié avec beaucoup de modestie le comte des compliments qu'il lui a adressés sur ses peintures de la Farnésine, il finit ainsi : « Si Votre Seigneurie se fût trouvée ici, elle m'aurait aidé certainement à faire un choix meilleur. Mais manquant de bons juges et de bons modèles, je me sers d'une certaine idée qui me vient dans l'esprit : je ne sais si celle-ci a en elle quelque excellence d'art, mais je sais bien que je me fatigue beaucoup pour l'avoir. » Cette *certaine idée* qui vient dans l'esprit de Raphaël, c'est en deux mots tout le système qui consiste à se placer au-dessus de la pure imitation de la nature. Telle a été, croyez-le bien, la pensée de nos mosaïstes, et comme Raphaël, sans doute, ils y ont trouvé aussi beaucoup de peine. En un mot, si leur œuvre nous émeut maintenant et reste si jeune après tant d'années écoulées, c'est parce qu'ils ont eu de l'âme. C'est à ce foyer sacré, en effet, que l'art doit sans cesse se réchauffer pour exprimer d'une façon durable les nuances infinies de la sensibilité humaine.

Je vais étudier maintenant de plus près les lois de composition décorative et de colorations que ces mosaïstes observaient et qui furent si mal comprises dans la suite. C'est ce qui fera l'objet d'un prochain article.

(A suivre.) LOUIS-EDOUARD FOURNIER.

L.-ED. FOURNIER.

Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(Art du Cambodge.)

3

2

P.-E. RICHARD. — 1. CHATELAINE, *Junon*, or. — MONTRE, *Plumes de paon*, or. — BROCHE, « *Amour et Psyché* ». — PETITE CHATELAINE, *myosotis*. — MONTRE, décor *myosotis*, or. — 2. *Sainte Cécile*, PLAQUETTE, en collaboration avec ÉD. BECKER. — F. V., éditeur.

S. M. GIOT. — CARAFON DE CRISTAL, garniture *iris*.

A. Guillot. — Frise du Travail décorant la Porte monumentale de l'Exposition de 1900, exécutée en grès Émile Muller.

LES ARTS DÉCORATIFS AU SALON DE 1900

M. Giot. — Vase en bronze ciselé.

Il est bien évident que si quelque merveille d'art décoratif devait se manifester cette année, ce n'est pas au Salon de la place Breteuil qu'il serait logique d'aller la saluer. Une rivale impérière, vers la couronne de qui s'acheminent tous les courtisans, tient, à quelques pas, dans sa cour parée et solennelle, le sceptre de la gloire et la roue de la Fortune. L'Exposition — puisqu'on doit l'appeler par son nom — est, de fait, le seul décor possible pour un effort qui, aujourd'hui, voudrait — s'il fut fructueux — obtenir une compensation de renommée égalant la somme de peine et de recherches imposée à celui qui s'y risqua.

C'est donc avec la conviction bien fondée de ne rencontrer ni la merveille ni la demi-merveille que nous avons entrepris la courte visite dont on on va lire les maigres — mais justes — développements. La Section des Arts décoratifs qui, naguère, se déployait, rivale des buffets très onéreux, occupe aujourd'hui un étroit espace, de fort peu superficielles murailles; quelques vitrines y font quadrille, deux gardiens suffisent à la surveillance, et six feuillets ordinaires de mon manuscrit seront déjà un prodigue commentaire.

∴

On se souvient des lendemains qui suivirent l'apparition des *Bretagnes* de Cottet. D'innombrables peintres, à l'imitation du peintre du *Pays de la mer*, découvrirent les roches rudes et les coiffes étranges, et les pardons et les

pittoresques cérémonies de la vie intime ou publique, triste ou allègre, de cette contrée soudain à la mode. Il y eut des manières de scandale. J'estime que c'en est un de voir, d'une année sur l'autre, un artiste calquer le tableau sensationnel du Salon antérieur et signer bravement une *bretonnerie* rééditée de l'œuvre cyniquement plagiée.

Il en est ainsi dans le bijou. C'est étrange — et tout naturel — ce que l'influence de Lalique et de Nocq se manifeste dans les compositions diversement signées qui, derrière la glace des vitrines, sollicitent notre attention, nos éloges, nos désirs d'accrocher cette parure au col de quelque aimée, ou de passer cette bague à notre doigt.

Ainsi, pour ne pas tarder à mettre un premier nom au pied de cette idée générale, citons M. Maurice Giot. Nul doute qu'il n'y ait là un art réel d'interpréter la flore — très délicatement vue par cet artiste — et d'associer les matériaux précieux par un effet sûr. Mais cela devait être : M. Maurice Giot ne s'exprime qu'au travers le langage d'un autre. C'est un très appréciable porte-voix, un phonographe perfectionné. Il eût été peut-être plus osé, plus sincère de se tromper à la recherche de quelque beauté encore point dévoilée, d'une stylisation plus personnelle, que de réussir infailliblement, et un peu trop à la façon dont l'élève répète le dessin du maître, ces objets dont la valeur indéniable emprunte beaucoup à des sources où trop d'altérés vinrent déjà puiser.

Il ne faut pas retirer cependant à M. Giot le mérite d'avoir tenté quelque chose. Hors ses bijoux, qui valent trop par des qualités d'emprunt, il a songé à des applications d'art décoratif sur le thème de ces objets usuels que sont la cuiller et la fourchette. C'est aimable, ce qu'il a fait, mais est-ce très logique? Je ne partage pas absolument son sentiment sur ce goût qu'il a de parer, dans la fourchette, la partie supérieure des branches, et, dans la cuiller, celle de la coquille. L'arrangement n'est pas pour déplaire, bien loin de là, mais est-ce d'un usage pratique au point de vue de la propreté, du nettoyage? Je crois qu'il y a intérêt à reporter, dans ce cas, la décoration sur le manche et non sur la partie qui sert essentiellement.

M. A. Guénard, avec une grande discrétion dans le choix de la matière et dans son emploi, a composé des bijoux simples, auxquels, toutefois, il a peut-être eu le léger tort d'attacher un sens littéraire qui fait que l'on resonge aux essais malheureux de l'admirable artiste Gallé, alourdissant certains de ses vases avec des sentences et des dictons. Une œuvre d'art, autant que possible, doit briller par des qualités qui émanent d'elles-mêmes et qui n'ont rien emprunté ici ou là. Les vases de Gallé, moins les inscriptions, les bijoux de M. Guénard, moins les symboles, sont aussi appréciables, aussi bien que si l'on nous force à établir une corrélation entre la façon de couler une pâte ou de modeler une argile, et une citation, fût-elle bien en situation. Aussi ai-je aimé les bijoux que voici sans trop m'attacher à ces symbolisations du lierre : « Je meurs où je m'attache, » et du baiser maternel, « un cœur. »

M. René Foy, quant à lui, expose des parures d'une grâce parfaite. Un seul

reproche. Il a disposé des violettes blanches parmi leurs feuilles et leurs tiges pour une parure à mettre dans la chevelure, aux soirs du bal. C'est presque très bien, la matière est exquisement choisie, mais le défaut est, je crois bien, d'avoir regardé la nature de si près qu'il ne fût plus possible de s'éloigner d'elle, et de créer autre chose qu'un surmoulage — oserai-je dire — où l'invention n'est plus aucunement intervenue. J'ai peur que l'art très subtil et très féminin de M. René Foy ne soit quelque peu amoindri par cet absolu dédain de toute stylisation.

Inspiré par Lalique, M. Jules Descomps, et aussi M. Ch. B. de Monvel, et d'autres. Je préfère les envois de M. G. Falguières, quoiqu'un peu compliqués par un souci irréfléchi de combiner à l'extrême, dans un seul bijou, les matériaux les plus divers. Il en résulte souvent une confusion, un désordre dans l'harmonie des valeurs, et l'obligation, pour celui qui s'y intéresse, de chercher la construction, les plans, les raisons de beauté de tel ou tel objet ainsi surchargé. Plus de simplicité, moins de mariages de tons et de matières, et nul doute que M. G. Falguières n'aboutisse, quand il le voudra, à des bijoux devant lesquels la critique perdra ses droits. Dès maintenant, dans cet esprit de sobriété auquel il s'est fixé par hasard en l'un des objets qu'il expose, aimons la jolie silhouette et la distinction de ces blancs d'argent, de ces blancs de perle, associés en un pendant de cou qui symbolise, en perfection, le gui.

Les *cloisonnés* de M. Georges Printemps, quoique d'un serti un peu lourd, sont faits pour plaire, à cause de leur élégance et de leur ingéniosité; les bagues de Mme Aurore Lauth Sand, enroulées comme des lianes fleuries autour des doigts, — de tous les doigts, — sont d'un charme plus étrange que d'un usage pratique. M. Provost Blondel, archaïque et Albert Dürer de la ciselure, ne disconviendra pas de la vérité de ces épithètes qui l'honore, somme toute.

Mais voyons les *étains,* d'une coulée grasse, et molle, et lourde chez M. F. Debon, d'un dessin plus ferme — ce n'est ni un blâme, ni un éloge, mais une constatation — chez M. Ledru, toujours fort habile à équilibrer sur les plans fuyants d'un plat le morceau principal d'une figure — couchée ici — et les accessoires ingénieux où, par des poissons, cette fois, des produits de la mer, il symbolise l'usage de ce joyau de vaissellerie somptueuse...

Les dessins. — Ceux de M. Firmin Bouisset, d'une jolie coloration, d'une souple ligne; de M. L. Mazeron qui, de loin, subit l'aimantation dangereuse d'un Guimard; les compositions pour étoffes, claires et pratiques pour le tissage, que signe M. C. Pierre...

Les grès. — Entre autres, de M. Lanis, une étrange et très expressive figure du Silence, dont le modelé est souple, vrai, et dont les patines, de l'orteil jusqu'au doigt qui clôt la bouche, attestent la perfection d'un métier accompli, d'une science très sûre, d'un art éclairé. La maison Émile Muller, outre cette figure, expose une maquette de la porte monumentale, tout au moins pour ce qui concerne la frise du Travail due au sculpteur Guillot. Il est intéressant d'étudier sur cette réduction le jeu des plans, l'intelligence des mouvements.

M. Maurice Dufrène s'essaie à la *décoration du peigne.* Dans l'intéressante

matière qu'est l'écaille, il éploie des courbures de liane. C'est une tentative où il réussit pleinement. Les fonds, les intervalles sont rehaussés par un ton vert-de-gris qui se marie à souhait avec le roux et le doré chaud de la matière ainsi fouillée.

Ne dédaignons pas les *reliures* de MM. Charles Pourriol et Henri Rapin, quoique l'inspiration en soit quelque peu ésotérique et Rose-Croix. Mais n'est-ce pas une impression un peu osée? Ce qu'on ne peut nier, c'est la beau parti tiré d'une matière dont les ressources décoratives avaient été longtemps méprisées et dont, depuis quelque temps, avec un réel succès, quelques artistes — et parmi eux MM. Bourriol et Rapin — cherchent à renouer les belles traditions.

Une mention à MM. Feuillatre pour ses curieuses adaptations de l'animal (paon, alcyon, papillon) au *bibelot usuel;* Marcel Lenoir, esprit étrange, mais dessin sûr, dont la *couverture* pour l'IMAGE figure ici; G. Prévot, exposant de fines *broderies* piquées de gouache et d'aquarelles, sur les tons fondamentaux du crème, du rose et de l'opale; Jacques Drogue, qui marie des essences de bois et des appliques de cuivre découpé dans la composition simple et rationnelle d'un *lit;* A. Marionnet, qui cadre de capucines ciselées un plat d'argent mat; E. Derré, dont le *chapiteau* de l'année dernière trouve cette fois une application dans un hôtel (Chedanne, architecte). Ce sont les mêmes arrangements de corps de femmes, de figures d'enfants et de floraisons épanouies, avec des développements infinis; un ensemble de photographies éclaire sur l'ingéniosité et l'imagination féconde de cet artiste, dont l'idéal est loin d'être banal. Et n'oublions pas les empiècements de *dentelle*, à papillons et à fleurs, de Mlle Marie Hervieu, d'un dessin presque trop rigoureux...

* * *

Ne cherchons pas d'art décoratif autre part. Non qu'on n'en puisse trouver, cette année comme précédemment, en cherchant bien, parmi les sculptures et les peintures. C'est, en somme, pour une œuvre de pure décoration, — une fontaine en pierre, destinée à Bordeaux, — que M. Verlet vient d'obtenir la médaille d'honneur. Il y aurait, certes, des critiques à adresser au jeune et brillant statuaire à qui échoit une telle récompense. Mais, en somme, il a montré dans ce morceau une verve digne d'Injalbert, et son talent mérite la sympathie. Dans la section de peinture, n'est-ce pas aussi pour le noble ensemble des peintures qu'il vient de terminer au Panthéon que M. Humbert a reçu, de son côté, la consécration de cette médaille d'honneur qui, pour les artistes, arrive maintenant à être quelque chose comme un insigne du maréchalat ?

Mais ces notes rapides n'ont pas la prétention de remplacer les magistrales études sur le Salon que M. L. de Fourcaud donne à lire chaque année aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*. Encore une fois, ce n'est ici qu'un *memorandum*, et nous devons nous borner à l'essentiel, l'attention du public ne se portant guère présentement du côté de l'avenue de Breteuil.

PASCAL FORTHUNY.

FRANCIS JOURDAIN. — Frise exécutée sur toile au pochoir

PAR

MM. JOLLY FILS ET H. SAUVAGE

EN VUE DE L'EXPOSITION DE 1900

A. ARNOUX. — Vase en bronze *(Iris)*.
Prime : 200 francs.

LE TROISIÈME CONCOURS

OUVERT

PAR L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

RAPPORT DU SECRÉTAIRE

AVANT de rendre compte du troisième Concours organisé par l'Union, nous avons relu avec grand intérêt, dans le rapport à l'occasion du concours précédent, les considérations sur le but que poursuit l'Union centrale des Arts décoratifs, en organisant périodiquement ces luttes pacifiques, auxquelles elle convie à la fois les artistes et les artisans de l'Art.

Le but, aujourd'hui comme hier, est toujours de favoriser les efforts de tous ceux qui voient se lever l'aurore d'un nouveau style, l'Art nouveau ! comme on s'est trop pressé de le nommer, le baptême précédant la naissance !

C'est un magnifique programme que s'est tracé l'Union centrale, mais un programme de longue haleine, hérissé de difficultés et qui, pour être mené à bonne fin, demande une foi robuste et persévérante, ainsi que le prouvent les deux

concours successifs. Les jurys n'ont pu décerner ensemble que 12,000 francs, alors que, pour le premier de ces concours, on disposait déjà d'une somme de 30,000 francs. Et cependant, loin d'être accusé de rigueur et de sévérité, l'unanimité des membres du jury était acquise à l'indulgence, préoccupés qu'ils étaient d'encourager par une prime, toute œuvre digne d'intérêt, toute tendance même marquant un effort sérieux vers le but commun.

Déveraux et J. Drogue.
Armoire en prunier d'Australie contre-plaqué.
Prime : 500 francs pour l'ensemble de leur concours.

Pour en arriver au Concours du 8 mars 1900, l'initiative en émane du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui, n'ayant pu, sur l'avis du jury d'examen, distribuer en février 1899, que 7,800 francs de prime, a décidé d'instituer un troisième concours, au commencement de 1900, offrant 22,000 francs de prime pour tous objets entièrement terminés.

Il est inutile de retracer ici le programme de ce concours, qui montre combien l'Union centrale des Arts décoratifs reste fidèle à sa devise : *le Beau dans l'Utile.*

Les termes mêmes de ce programme indiquaient nettement aux concurrents le but vers lequel doivent tendre leurs efforts : la recherche du beau dans les productions simples et accessibles au plus grand nombre. Nous n'admettons pas, en effet, qu'un artiste puisse croire déroger ou être inférieur à lui-même, quand il applique sa science et son talent à la création d'objets de prix modestes ; bien au contraire, il y a là pour lui une difficulté de plus à vaincre, car la beauté des lignes est la seule qui puisse impressionner dans cette catégorie d'objets. Dans l'étude d'un meuble ou autre objet luxueux, il est bien plus facile de masquer la pauvreté de la conception, avec une ornementation compliquée, qui devient le principal quand elle devrait rester l'accessoire.

Ce que veut l'Union centrale, c'est favoriser la diffusion du goût dans toutes les classes de la société.

Il nous est permis d'espérer qu'après une lutte, qui sera longue, je le sais, après une lutte persévérante contre la routine, nous arriverons à décider les artisans à abandonner la fabrication de modèles ridiculement laids, en les remplaçant par des créations logiquement gracieuses et commodes.

Donc, comme nous l'avons dit, le troisième Concours était le 8 mars, au siège de l'Union centrale, 3, place des Vosges. Voici la composition du jury :

MM. Béraldi, Corroyer, Couty, Maciet, Arthur Martin, Vever, membres du Conseil d'administration ;

Et MM. Damon, Marioton, Sandier, Soleau, Ternisien, membres de la Commission consultative.

M. Gruel s'était excusé.

A deux heures, tous les membres du jury étaient présents.

M. Corroyer est nommé président et M. Ternisien secrétaire-rapporteur.

PHIL. WOLFERS. — *Pavots*, vase en argent repoussé et ciselé.
(Hauteur 95 centimètres.)

Le bureau étant ainsi constitué, le jury commence ses opérations et constate que cent vingt œuvres prennent part au Concours. Il est décidé qu'après un premier examen général, celles des œuvres qui ne seront pas retenues par au moins une voix, seront éliminées. Le jury procédera ensuite à un deuxième examen pour le choix des objets à primer.

Cinquante-quatre numéros sont retenus pour ce deuxième examen, sur lesquels onze seulement sont reconnus mériter une récompense; en voici la nomenclature :

Un prix de 800 francs, à M. Jorrand, qui expose une belle tapisserie de 3 × 5 au point d'Aubusson et une portière; sujet de la tapisserie : *la Danse des Fleurs*. Composition charmante, spirituelle, soutenue par une fabrication de premier ordre.

Un prix de 800 francs à M. Henri Gillet, pour six panneaux de tentures exécutés dans les ateliers de M. Saurel, à Nîmes. Ces panneaux, de composition absolument moderne, se distinguent par leur joli dessin et l'harmonie des coloris; l'interprétation en a été excellente et permet de réunir dans le même éloge l'artiste et le fabricant.

Un prix de 500 francs à M. Drogue, qui expose une série de tentures peintes au pochoir. Ici nous nous trouvons en présence d'une décoration absolument fantaisiste, mais d'une fantaisie spirituelle; puis les moyens de production sont des plus élémentaires, par conséquent peu coûteux; l'étoffe qui sert de véhicule est également très bon marché. Il est clair, du reste, que ces pochoirs peuvent servir sur toutes étoffes et, au besoin, sur papier.

F. Madeleine. — Buffet de salle à manger en chêne ciré.
Prime : 400 francs pour l'ensemble de son concours.

Un prix de 500 francs à MM. Déveraux et Drogue, pour un lit et une grande armoire sculptés en prunier d'Australie contre-plaqué. Une grande plaque en cuivre rouge, d'un dessin lestement jeté, complète l'ornementation de ces meubles; un vernis préservateur conserve à cette applique son brillant d'origine. Au lit étaient joints un couvre-lit et une tenture au pochoir, mais le jury a noté que c'était aux deux meubles seuls qu'il attribuait le prix.

Un prix de 400 francs à M. Madeleine, dont les meubles de salle à manger, buffet, table et chaise de chêne ciré, rentrent absolument dans le programme du concours : les proportions sont bonnes, la ligne est gracieuse et les meubles bien appropriés à leur destination; aucune ornementation ne vient augmenter le prix de revient; c'est bien, et voilà un exemple à suivre.

Un prix de 400 francs à M. Arnoux, pour deux vases, l'un en argent et l'autre en bronze

vieil or; formes gracieuses, d'un joli dessin, exécution finie. Ce sont là deux objets d'art que le public appréciera certainement.

Un prix de 300 à MM. Cornille frères, pour un beau panneau de soierie, d'un dessin gracieux et d'un coloris des plus harmonieux, pièce digne en tout point de la maison qui les expose.

Un prix de 150 francs à M. Prévot (Gabriel), pour deux petits rideaux et un brise-bise en application. Rien que des éloges à faire sur le goût délicat dont l'exposant a fait preuve.

Un prix de 150 francs à M. Henri Sauvage, pour une table et une chaise en frêne, meubles remarquables par leur simplicité de composition et la perfection de l'exécution.

Un prix de 100 francs à M. Lucien Bonvallet, pour sa série de plaques de propreté et entrées de serrures. C'est d'un dessin recherché; un autre mérite de ces objets, c'est qu'ils peuvent tous se reproduire à l'emporte-pièce et, par conséquent, ne coûter qu'un prix minime.

Un prix de 100 francs à Mlle Bogureau, pour sa petite cuiller d'enfant, d'un goût très moderne et très délicat.

Nous regrettons de n'avoir pu primer les œuvres présentées sous les numéros 96 à 103, dont quelques-unes présentaient un réel intérêt par leur composition et la simplicité de l'exécution.

Ici se termine notre palmarès, beaucoup trop court à notre gré, puisque, disposant d'une somme importante, nous n'avons pu distribuer que 4,200 francs de prix.

C'est une déception pour l'Union centrale des Arts décoratifs, et je ne puis terminer ce rapport sans quelques réflexions sur la faiblesse du concours.

Nous n'avons pas marchandé les éloges aux artistes que nous avons récompensés, ils n'auront pas à se froisser si nous leur conseillons de prendre pour eux, dans une certaine mesure, les critiques que nous sommes obligés d'adresser à l'ensemble des concurrents.

Il importe, en effet, qu'on sache que la presque totalité des objets présentés ont été établis sans grande recherche, sans préoccupation d'idée créatrice, sans souci d'originalité ni de distinction; en un mot, et c'est là notre plus grand reproche, un très grand nombre de banalités ont défilé sous nos yeux pendant cette longue séance. Une autre critique, non moins sévère, concerne le manque de proportion entre les différentes parties d'un même objet; c'est là un très grand défaut, car il dénote l'insuffisance d'éducation décorative : il est entendu que nous bannissons toutes réminiscences de styles anciens, mais cela ne veut pas dire qu'il faille en négliger l'étude, en ignorer les puissants renseignements, car ils forment la grammaire de l'Art décoratif. Il faut à tout prix conserver la tradition du goût français qui a établi de tout temps notre supériorité universelle. Il est donc de notre devoir de réagir contre ces tendances à marier le Louis XV avec le japonais, ou autres importations étrangères, et à enrayer le mouvement qui dénote chez leurs promoteurs une ignorance aussi complète que prétentieuse.

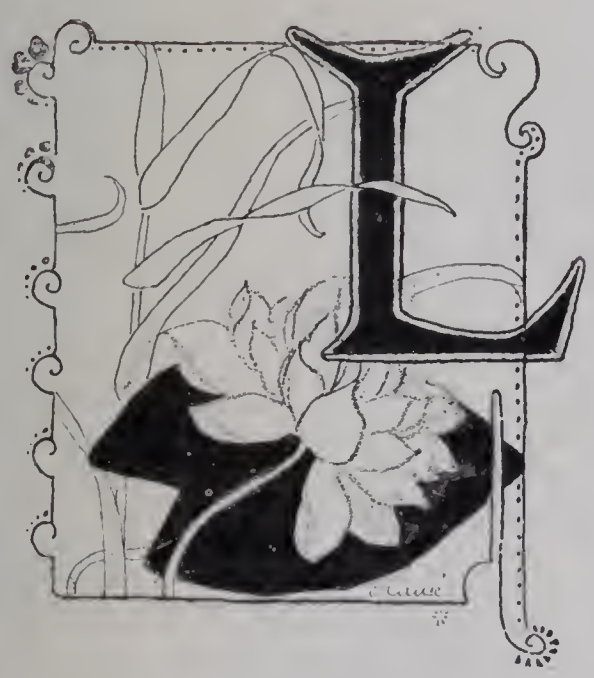
Notre avis est donc que l'artiste, dont l'éducation est complète à l'égard des styles, est le mieux armé, et le seul armé, pour la composition d'une œuvre originale et nouvelle. Avec l'étude et le travail, on acquiert la science, et l'artiste est bien fort quand il peut mettre la science au service de l'imagination.

Pour nous résumer, malgré les faiblesses qu'il importait de signaler dans ce concours, nous conservons l'espoir, la conviction même, que nos jeunes artistes sauront nous comprendre et redoubleront d'efforts pour arriver à des productions neuves, personnelles, de goût très fin, très français, et que l'Union centrale des Arts décoratifs pourra se féliciter d'avoir fait œuvre utile en favorisant l'éclosion d'un style d'époque.

TERNISIEN.

Ph. Wolfers. — Coupe en argent ciselé, émaux opaques et transparents, or, perles et turquoises.

PHILIPPE WOLFERS



L'art du bijou est l'art le plus ancien. C'est aussi celui dont il nous est resté le plus de vestiges. Quelques bijoux, une bague, une boucle, un pendant d'oreille, c'est souvent tout ce qui nous rappelle des sociétés fameuses de l'antiquité. Et c'est en somme la chose la plus tangible, la plus évocative et aussi la plus « personnelle » qui nous suggère le degré de civilisation auquel soit arrivé un peuple ou une tribu. Mais la bijouterie est un art qui, à travers tous les temps, est commun aux innombrables générations d'hommes qui se sont succédé et qui ont vécu sur tous les territoires de l'univers. L'être le plus barbare, et surtout celui-là, peut-être, est enclin à aimer la parure. Et la parure fut l'origine des arts décoratifs, qui sont donc aussi vieux que l'humanité. Malheureusement, notre période sans élégance a négligé cet art essentiel, et l'industrie ayant perverti le goût, on en est arrivé à choisir des ornements qui constituent par eux-

mêmes le contraire de la beauté et de la distinction. Nos joailliers et nos bijoutiers sont d'ordinaire des ouvriers malhabiles et grossiers, guidés précisément par les traditions de périodes où le baroque était à la mode. Et c'est pourquoi les femmes qui savent discerner, les femmes qui ont des préférences logiques et instinctives, ont toujours recherché les bijoux anciens, sachant qu'au moins ceux-ci leur procureront cette sensation étrange et doucement égoïste que nous donne la jouissance d'une œuvre belle et conforme à notre sentiment. Cette situation déplorable devait fatalement créer une réaction. En France, elle a fait surgir les efforts admirables et victorieux de tout un groupe d'artistes novateurs. Et voici qu'en Belgique, sur cette terre flamande qui vit naître au XVIe siècle Adrien Collaert et son fils Hans, créateurs de ces pendeloques et de ces colliers merveilleux si justement célèbres, un maître s'affirme et entreprend avec vaillance l'œuvre de la renaissance du bijou. Cet audacieux, c'est Philippe Wolfers, dont des travaux nombreux ont été admirés depuis plusieurs années à différentes expositions et qui vient de proclamer définitivement sa haute valeur par une série d'ouvrages tout à fait splendides et étonnants.

PH. WOLFERS. — *Papillon*, pendant de cou, figurine en iris sculpté. Émaux, émeraude, diamants, perle.
Chauve-souris. Pendant de cou cornaline sculptée, émaux, brillants, émeraude, perles.

M. Wolfers est un sculpteur. Il voit en sculpteur, et c'est sa principale qualité qui fait parfois son défaut. Car, comme il voit grand, il lui arrive de vouloir donner à l'ensemble de ses bijoux une silhouette, une ligne trop imposantes pour le rôle que leur assigne leur but. Et cela enlève à l'œuvre un peu de cette légèreté spirituelle, dirais-je, indispensable aux éléments de la parure féminine. Mais c'est grâce aussi à sa vision de sculpteur qu'il parvient à donner à ses ouvrages cette puissance expressive, ce relief coloré, cette lumière irradiante créée par la compréhension des plans, qui frappent dans tout ce qui porte son empreinte. M. Philippe Wolfers est, dans l'acception

absolue du terme, un travailleur d'art. Son talent a des manifestations multiples. Il pousse la connaissance et l'application de la glyptique fort loin, car la gravure sur pierres fines n'a point de secrets pour lui. Digne continuateur de Copé, dit *il Fiammingo*, le fameux ivoirier de la renaissance flamande, il excelle dans la sculpture chryséléphantine. Il a accompli dans l'émaillerie des progrès remarquables, et l'exemple des résultats obtenus par lui est agréable à envisager quand on songe que c'est aux pères de notre race, aux Celtes du nord-ouest, que le monde doit l'industrie de l'émail, qui a fait la gloire des orfèvres de Byzance. Philippe Wolfers est, en outre, un menuisier-sculpteur d'une haute originalité, apparenté par son *naturisme* aux « huchiers » qui, jusqu'à la fin du xve siècle, dotèrent nos vieilles cathédrales de magnifiques stalles de chœur et de retables éloquents. Les architectes et les artisans gothiques, tout comme ceux des périodes romanes, ont cherché et trouvé les motifs de leur ornementation et de leur décoration dans le règne animal et dans le règne végétal. Sans s'inspirer aucunement de leurs traditions, Philippe Wolfers suit la grande loi qu'ils observèrent. Il ne sacrifie point à la fantaisie et il cherche son inspiration dans l'étude de la nature et des formes de son merveilleux domaine. Et c'est principalement dans ses bijoux qu'il définit sa vision. Le détail y contribue grandement à l'esprit de l'ensemble, lequel emprunte son caractère à la décoration elle-même ou au sujet de cette décoration. L'artiste sait se passionner pour une fleur; il lui trouve parfois une signification morale qu'il parvient à rendre, en l'interprétant dans une joaillerie, dans une boucle, dans un pendant, dont les matériaux amalgamés avec une recherche profonde sont comme le complément de *l'idée* émise par une simple corolle d'or émaillé.

Ph. Wolfers. — *Orchidée*, pendant de cou, figurine en ivoire, or, émaux, rubis, brillants, perles fines.

La parure est le rythme harmonieux de la beauté des femmes. Philippe Wolfers l'a fort bien compris et, psychologue des gemmes, il sait sur quelle chair pâle ou mate, dans quelles chevelures blonde ou noire leur éclat aime de resplendir ou de s'éteindre. Et c'est toute une analyse de la femme, de la jeune fille, de la courtisane qui demandent au talent du bijoutier de les rendre plus belles, d'accentuer la vive clarté de prunelles langoureuses en ménageant la lumière d'un bijou de pierreries sur une poitrine rose ou poudrée, ou de rendre plus doux le regard par le contraste d'un collier aux motifs enchâssés de rubis et d'émeraudes.

Ph. Wolfers. — Pendant de cou. Cygne en opale sculptée. Serpents en or émaillé, rubis, cabochons, brillant et perles fines.

Diadèmes, colliers, bagues, pendants d'oreilles,
Et tous les orients des magiques joyaux.

Comme dit le vieil astrologue dans la *Dame à la Faulx*, la troublante tragédie du poète Saint-Pol-Roux.

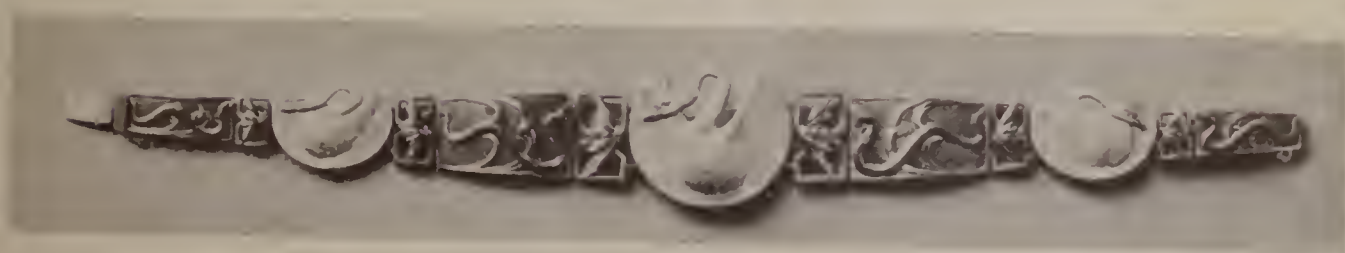
Les moyens de Philippe Wolfers sont nombreux : chercheur infatigable, il a trouvé des éléments négligés avant lui, et, en véritable artisan, il attache à sa technique une importance considérable. Il a quelque peu bousculé les règles du lapidaire, et les ouvriers en tailleries de pierres précieuses n'ont, je crois, jamais songé par exemple à utiliser la tourmaline, cette singulière pierre rare introduite du Ceylan en Europe par les Hollandais du XVIIIe siècle, que pour la tailler à la façon de brillants ayant quelque analogie de couleur avec la topaze rose. Philippe Wolfers prend le bloc entier avec l'espèce d'écorce verte cristallisée que l'on néglige généralement et qui, ouvrée, se dégrade, se confond si délica-

1

2

4

3



5

PH. WOLFERS. — 1. *Chauves-Souris*, bracelet or émaillé, opales sculptées. — 2. *Nénuphar*, boucle or émaillé, opale sculptée et rubis. — 3. *Léda*, collier, figurine en ivoire, émaux, saphir, rubis, perles fines. — 4. Applique pour ceinture, or émaillé, turquoise. — 5. *Les Cygnes*, bracelet or et émaux.

tement dans le ton chaud, amorti, qui est le cœur de la pierre. Il adore d'ailleurs les gemmes rares, aux teintes singulières, et à les tailler il trouve la jouissance que devait goûter le poète en écrivant les *Fleurs du Mal*. Les perles baroques ont toute sa préférence, et il voudrait connaître cette mystérieuse île Ophir où les navires de Babylone allaient les pêcher et pour laquelle lui-même appareillerait volontiers, la pensée évoquant les innombrables images de bijoux féeriques et inédits. Car Philippe Wolfers a l'imagination très riche. C'est grâce à cela que ses œuvres sont toujours marquées au sceau d'une conception élevée. Il sait donner à un simple assemblage de pierres une ligne agréable, et sa maîtrise dans l'émaillerie est si parfaite que l'harmonie d'un fragment d'or, travaillé au champlevé ou au glacis, est d'une diversité surprenante et tenant parfois du prodige. La pierre précieuse est la clef de la plupart des bijoux de Philippe Wolfers. Elle donne le ton majeur dans la gamme des matériaux utilisés. C'est là un principe d'une logique indiscutable. L'éclat des gemmes est toujours tendre et transparent, malgré la vivacité parfois violente de leur eau. En ne dépassant jamais la force de leur ton, l'artiste assure à l'ensemble de ses ouvrages une couleur intime, une liaison intégrale des valeurs. Il faut admirer

PH. WOLFERS. — *Les Cygnes*. Sautoir or émaillé, émeraudes, brillants, perle fine.

Ph. Wolfers. — *Le Cacatoès.*
Peigne sculpté en ivoire, or et émeraude.

cette sévère beauté dans ses pendants de cou, dans la pièce appelée *Orchidée*, par exemple. L'esprit de cette fleur perverse et comme lascive est personnifié par une figurine de femme nue en ivoire, dont la chevelure, née dirait-on et de la figurine et de la corolle qui l'encadre, donne naissance à des pétales en or ciselé et émaillé dont la courbe subtile est reprise dans le bas. Ici, la pierrerie n'est qu'accessoire, mais elle donne le caractère de richesse, d'opulence que le sujet réclamait en guise de complément. Voici le *Papillon :* une figurine de femme taillée dans un morceau d'iris, dont les bras sont remplacés par des ailes de diamant membranées d'or reposant sur des élytres émaillées à jour. La figurine aux transparences d'arc-en-ciel se pose sur une émeraude que soutient un ornement d'émail terminé par une de ces perles piriformes chères aux Étrusques. Le *Serpent* est un bijou en tourmaline; il est surtout harmonieux de couleur. Dans sa gueule, le reptile, dont les anneaux se dégradent en tonalités vertes et roses, tient une perle. Plus haut, c'est un gros brillant motivé par les attaches de la chaînette, et le tout est terminé par une émeraude à laquelle est suspendue une opale en forme de poire. L'opale et l'émeraude sont les *gemmæ* que M. Philippe Wolfers ouvre avec préférence. Pline, peut-être, qui chanta l'opale comme la plus merveilleuse des pierres, a dû inspirer à l'artiste cette

Ph. Wolfers. — *Plumes de paon.*
Peigne ivoire, émaux à jour.

préférence, et c'est par gageure, sans doute, qu'il aime de tailler l'émeraude, pierre tenue par les Grecs en une estime si profonde qu'il était expressément défendu de rien graver dessus, et à laquelle Néron et plus tard Pierre de Domitien ont attaché leurs noms. Une pierre, presque complètement abandonnée aujourd'hui, la cornaline, a été réhabilitée par Philippe Wolfers. Au siècle dernier, cette sorte d'agate servait à faire des bagues et des cachets, très à la mode surtout lorsqu'on y remarquait un accident naturel quelconque. On peignit même dessus à l'émail. Un des récents pendants de cou de l'artiste bruxellois représente une chauve-souris travaillée dans cette superbe pierre tenant du rouge et de l'orangé. La

Ph. Wolfers. — *Les Serpents.*
Peigne en ivoire sculpté, améthyste sculpté, or, émaux et perles.

Ph. Wolfers. — *Chauve-souris.*
Peigne en ivoire patiné, or, émaux et opales sculptées.

chaînette est attachée aux membranes supérieures à l'aide de petits brillants unis par des pavots d'or émaillé.

Dans *Cygne* et *Serpents*, un délicat chef-d'œuvre qui appartient à Mme Philippe Wolfers, le bijoutier a enchevêtré deux serpents d'or, aux écailles patinées par un léger émail harmonieusement polychrome, autour d'un cygne fait d'une opale. Ici, la note forte est donnée par trois cabochons en rubis qui semblent plus délicieusement rouges au-dessus de la claire tache blanche d'une perle qui termine les queues des reptiles enlacés.

Il faut examiner les pendants *Méduse*, dont j'ai parlé naguère dans

cette revue, et *Léda* et *Charmeuse* pour se rendre compte des qualités d'ivoirier de Philippe Wolfers. Les Phéniciens, les plus illustres tailleurs d'ivoire de tous les temps, lui eussent envié la perfection de son travail. Il est bon de dire que celui-ci est accompli avec une conscience inconcevable. Telles figurines de Wolfers, hautes de quelques centimètres, ont demandé de longues semaines d'efforts. Études préparatoires d'après nature dans la pastaline; dessins, croquis supplémentaires; finalement l'ivoire mis au point et terminé en se servant du modèle. De là, cette intensité de vie dont sont animés ces corps minuscules, d'une expression si caractéristique, et où la chair imperceptiblement rose semble palpiter doucement. Les attitudes sont sévères ou adorables, et toujours pleines de vérité.

(A suivre.) SANDER PIERRON.

PH. WOLFERS. — *Le Vampire*, coiffure or émaillé.

DEUX VASES EN PORCELAINE DE SÈVRES

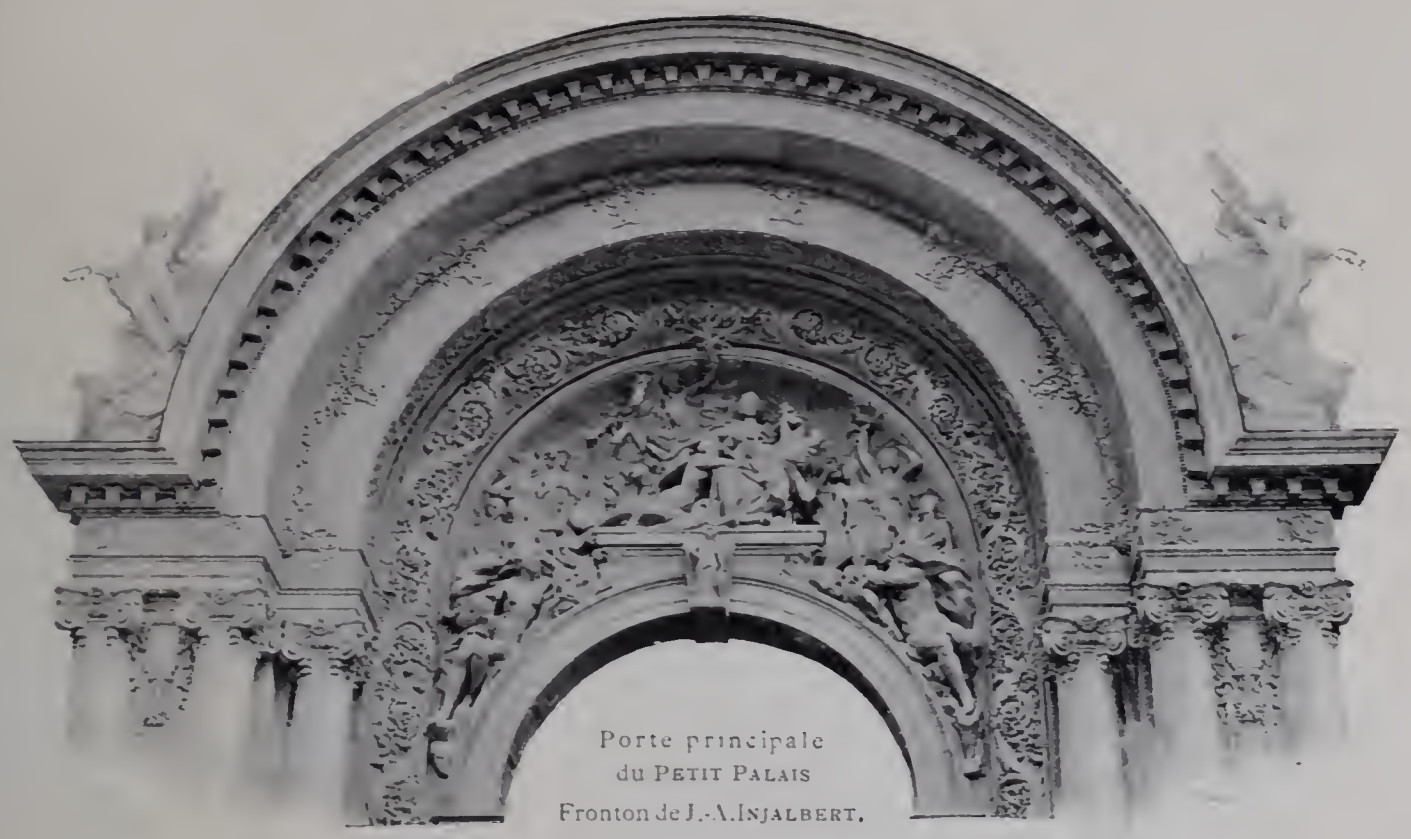
Nous avons reproduit dans notre numéro de mars, en planche hors texte, deux vases en porcelaine de Sèvres dont la légende porte par erreur : *Offert par le Gouvernement français à S. Ex. M. F. Due, ministre de Suède et de Norvège à Paris (1899).*

Ce n'est pas les vases en question, mais un très beau surtout de table en biscuit de Sèvres, que le Gouvernement français a offert à M. Due. Quant aux vases que nous avons reproduits, ils sont en *ancienne* porcelaine de Sèvres, et appartiennent également à M. Due qui les a acquis depuis fort longtemps en Russie où ils furent probablement transportés à l'époque de la Révolution.

Voici leur description, d'après l'attestation de l'administration de Sèvres elle-même, qui nous est communiquée : « Deux vases ovoïdes, fond bleu ocellé d'or, avec réserve sur chacune des faces de cartels décorés d'oiseaux sur arbustes. Haut. $0^{m}41$. La marque indique l'année 1770 (R), et le sigle TANDART. »

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11



Porte principale
du PETIT PALAIS
Fronton de J.-A. INJALBERT.

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

(2e article)[1]

LES PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

GRAND PALAIS
Figure décorative de E.-L. BARRIAS.

DANS les premières semaines de l'ouverture de l'Exposition, les impressions personnelles s'échangeaient discrètement entre amis, admirant ou blâmant avec ou sans réserves; dès à présent, l'opinion générale commence à se fixer, aidée quelque peu par les articles de presse que les écrivains écoutés du public ont déjà publiés dans les grands journaux ou dans les revues d'art.

Notre rédacteur en chef a, lui-même, dans le précédent numéro de la Revue, avec la franchise de son impression et la hauteur de vues qui lui sont propres, jeté un coup d'œil d'ensemble sur la grande fête offerte par la France à l'Univers, louant ce qui méritait l'éloge, et sachant désigner et critiquer ce qui ne le commandait pas.

1. Voir même volume, page 129.

LE PETIT PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Dans le cadre de notre étude, limité à l'ensemble des deux palais des Champs-Élysées, il nous paraît dès à présent que, à peu près seule, l'idée de l'ouverture de la grande voie qui les sépare, a recueilli l'unanimité des opinions favorables.

Lorsqu'il en fut question, il y a quelques années, à la pensée que de nombreux arbres, vieux ou jeunes, allaient être abattus ou transplantés, certains esprits s'émurent. Les protestations se firent entendre jusqu'à la Chambre, puis un beau jour ou plutôt une belle nuit, veille de la pose d'une première pierre par l'empereur Nicolas II, les arbres discutés disparurent, en partie au moins. Nous ne blâmons pas le procédé; il permet seul, quand il convient, d'obtenir un résultat.

Le respect des souvenirs est certainement plus vivace en notre temps qu'aux derniers siècles et même que pendant la première moitié de celui-ci. De combien de précieux édifices n'avons-nous pas été privés par nos ancêtres : l'hôtel de la Trémoille entre autres, ne l'ont-ils pas détruit?

Non, une ville n'est que le produit de transformations successives et, en y apportant celles que nécessitent ses goûts et ses besoins, une époque n'excède pas son droit.

La reprise de l'idée déjà réalisée une fois, quoique timidement, sous Louis-Philippe, de l'ouverture de la perspective des Invalides, complétée par le pont Alexandre III, correspond à ces besoins et à ces goûts.

Après l'Exposition, la circulation nécessaire s'y établira comme conséquence

des besoins de la partie gauche de la Seine et de la création de la nouvelle gare de l'Ouest sur l'esplanade des Invalides. De même il faudra bien un jour créer au travers du jardin des Tuileries la voie qui mettra en communication les quartiers riches du faubourg Saint-Germain avec la rue de la Paix et les grands boulevards, tout en assurant les accès nécessaires à la nouvelle gare d'Orléans.

LE PETIT PALAIS
Fronton
d'HECTOR LEMAIRE.

Si, dans le principe de la création de l'avenue Nicolas-II, nous sommes d'accord avec ses promoteurs et avec l'opinion générale, nous ne pouvons nous empêcher avec regret de reconnaître, dans sa réalisation, le défaut principal de notre époque : compliquer ce qui doit rester simple et grand, suppléer le beau par le joli, plaire quand il faudrait émouvoir.

Encore impressionné par les façades de Gabriel et l'entrée de la rue Royale, par la rue de la Paix et la place Vendôme, admirées en chemin, qui pourrait admettre ces deux façades de palais disparates, sans liens et sans harmonie, dont la dissemblance détruit l'axe que l'on voulait créer, le grand palais sollicitant le regard que le petit palais est impuissant à soutenir.

L'on nous fera peut-être cette réponse qui, en tout autre cas, aurait sa valeur : c'est que la forme et la destination de chacun de ces palais étant différentes, les façades devaient logiquement s'en ressentir.

LE PETIT PALAIS
Bas-relief, fragment de la frise de J. HUGUES.

Or, que voulait-on ? La voie ou les palais ; pour nous, c'était la voie. Il fallait donc savoir sacrifier les palais, ou sinon les établir sur un autre plan afin que leurs façades s'égalisent,

quelques arbres eussent-ils dû être encore sacrifiés. Par l'absence d'un parti net et franchement écrit, l'occasion d'un grand décor s'est trouvée perdue et sur ce point comme sur beaucoup d'autres, notre siècle s'est montré inférieur à ses devanciers.

Il n'est pas jusqu'aux petits jardins anglais bordant ces façades sur l'avenue qui ne contribuent, par la complication de leurs courbes, à diminuer l'effet, alors que de beaux et simples parterres à la française, comme Le Nôtre savait en dessiner pour nos châteaux de France, en auraient dû être l'encadrement majestueux.

Dans l'examen de chacun des palais, ce sera toujours ce manque de grandeur, cette absence de simplicité et d'ampleur qui nous frappera. Nous rencontrerons fréquemment des intentions bonnes en principe, mais sans suite et détruites à l'exécution.

Ce défaut général se complique, au grand palais, d'un manque d'unité dans les trois parties qui le composent. Résultat assez compréhensible du mode jusqu'alors inusité qui a pu, sans protestation, consister à confier l'étude parcellaire d'un projet, d'auteur anonyme et par suite désintéressé du résultat, à trois architectes de talent, c'est certain, mais d'origines et de tempéraments différents, travaillant isolément, puis pour tuer à l'avance toute tentative un peu audacieuse ou personnelle, livrer le produit de leurs études à l'épreuve connue et éprouvée d'une commission nombreuse et souveraine, irresponsable dans son anonymat : voilà bien encore une conception de notre temps. A quand la statue faite en plusieurs tronçons: la tête à Lille, le torse à Paris et les jambes à Toulouse?

Ne fallait-il pas mieux pour le bien et l'unité de l'œuvre avoir le courage de faire un choix parmi nos artistes architectes; nous en avons sans doute, soit dans l'Institut, que l'encens et les honneurs n'ont pas encore engourdis, soit parmi les vaillants et les convaincus du dehors.

A l'artiste désigné, une fois le programme donné, il fallait dire : A présent faites-nous un monument digne de la France et de son passé. Votre nom y demeurera attaché, à titre d'éloge ou de reproche selon la réussite.

Ainsi lancé, quel artiste n'eût été conduit à l'enthousiasme qui enfante les belles œuvres, à la vision par avance du monument réalisé, glorieux pour son auteur, glorieux pour son pays?

Il n'en a pas été ainsi; sans unité, sans harmonie, sans grandeur, l'œuvre dans son ensemble est manquée et personne n'est responsable. Si les morceaux en ont été étudiés par des artistes d'incontestable valeur, le monument est anonyme, la pensée est absente.

C'est une énorme masse de pierres que des souvenirs du passé décorent par endroits, enserrant lourdement le présent qui s'indique timidement, et sans accord avec le reste, par le comble et la coupole de fer et de verre qui en émerge.

Par quelles vicissitudes a bien pu passer la grande façade d'entrée avant d'arriver à ce qu'elle est aujourd'hui? Son point de départ a sans doute été le

projet de MM. Deglane et Binet, primé au concours. On en retrouve bien quelques éléments épars. Chacun a pu voir ensuite, par les reproductions qui en ont été faites, dans les journaux illustrés comme dans les publications spéciales, un projet de M. Deglane, officiellement approuvé en 1897, déjà très différent du projet du concours. Le motif principal était alors formé de trois grandes

FAÇADE DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS

arcades accompagnées de chaque côté des portiques actuels, aboutissant comme aujourd'hui aux pavillons d'angles.

Quelles commissions avaient autorisé ces arcades? Quelles autres les ont peu après supprimées? Sans doute les mêmes, et ce fait marque bien l'esprit de suite qui les anime en général.

Or, si ce motif d'entrée est défectueux, si son entrecolonnement est d'une proportion fausse, cela tient, principalement, selon nous, à la suppression de ces arcades, qui avaient le mérite de donner au péristyle d'entrée la solidité d'aspect nécessaire pour recevoir la butée des deux portiques latéraux et d'établir entre eux certains rappels de lignes avantageux pour l'unité de l'ensemble. Telle qu'elle est à présent, la grande façade se compose de deux ordonnances à colonnes mal raccordées entre elles.

Celle des portiques latéraux est d'une bonne proportion; celle du péristyle est lâche et décousue.

Les colonnes trop courtes, au lieu de reposer noblement sur le sol, comme dans les monuments antiques, sont péniblement surélevées par l'emploi d'un socle inutile et compliqué.

Et puis, comment tiennent ces grandes architraves de pierre qui les surmontent? Le spectateur initié aux mystères de l'architecture dite classique sait

fort bien que toute cette apparence d'ordonnance antique cache une vilaine réalité composée de barres de fer, tirants et poutrelles supportant péniblement les différents clavaux du prétendu monolithe. Est-ce bien là l'architecture de notre époque où le raisonnement et la logique ont bien quelque valeur, et n'est-ce pas plutôt d'autres principes plus modernes de structure conduisant au besoin à d'autres aspects qu'il convenait d'adopter, afin de ne pas laisser, si on ne le démolissait un jour, un monument, témoignage durable de la pauvreté d'invention et de construction, de la faillite si l'on veut, de l'architecture dite classique de notre époque?

Le complément de cette façade, les pignons en fer qui surmontent le péristyle et le dôme, donnent l'impression de l'inachevé et de l'imprévu: rien ne prépare le regard à cette ferme en forme de segment de cercle qui trouble toutes les lignes horizontales du portique. Quant au dôme, la crainte sans doute d'écraser du volume qu'on désirerait lui voir, le petit palais son voisin, l'a fait affaisser de telle manière qu'il contribue, pour une large part, au manque d'élégance et de hardiesse de l'ensemble.

Des façades de la partie intermédiaire due à M. Louvet, il y a peu de chose à dire. L'on sent que c'est la partie tampon de l'édifice. L'artiste qui avait le rôle ingrat de raccorder les lignes différentes de la façade principale de M. Deglane et de la partie postérieure due à M. Thomas s'est tiré de cette difficulté avec assez d'habileté pour qu'on ne s'aperçoive pas trop de ces différences. Quant à la façade postérieure, plus modeste et moins en vue, ses lignes en sont bonnes quoique l'ensemble subisse, comme tout le palais, le défaut de lourdeur qui en est la caractéristique.

En pénétrant à l'intérieur de l'édifice, la grande nef de M. Deglane, nous impressionne par l'ampleur de ses dimensions aussi bien que par la hardiesse de son système constructif.

Le fer en est franchement l'élément principal, les dispositions générales et la décoration sont d'accord avec la matière employée.

Aussi bien, en admirant cette vaste salle, ne pouvons-nous réprimer un regret. C'est que les mêmes principes de logique et de liberté en honneur à l'intérieur n'aient pas guidé l'auteur dans la conception de ses façades.

Mais il fallait faire grand, et il a semblé sans doute que ce n'était que par un pastiche de l'art du grand siècle qu'il était possible d'y parvenir.

De ce qu'il fallait donner à chacun l'occasion de se montrer, il se trouve que l'escalier qui occupe le fond de cette nef est l'œuvre de M. Louvet. Fort heureusement, de cette combinaison bizarre il ne résulte pas cette fois un trop grand défaut d'harmonie. L'escalier est vaste et la circulation facile. Les courbes de ses paliers et de ses emmarchements sont agréables et facilitent heureusement la circulation.

Des différentes salles du palais dans lesquelles le stuc et le staff sont les éléments d'une décoration hâtive, nous ne retiendrons que le vestibule elliptique compris dans la partie antérieure due à M. Thomas.

L'ordonnance en est heureuse et les perspectives qui s'ouvrent entre les

arcades sont agréables et variées. Peut-être pourrait-on trouver d'une délicatesse hors d'échelle les décorations des voussures de cette salle. Leurs dispositions générales laissent toutefois à tout l'ensemble un cachet peut-être pas très moderne, mais simple et distingué.

Avant de quitter ce grand palais, les sculptures extérieures qui en décorent les façades devraient nous arrêter. Une étude plus complète leur sera sans doute consacrée par la Revue; nous pouvons dire toutefois que ces sculptures, de valeurs très diverses, allant du bon au très mauvais, donnent malheureusement l'impression d'œuvres inachevées ou précipitées peu dignes, pour quelques-unes, d'un édifice durable.

LOUIS CONVERS. — Groupe décorant l'escalier du PETIT PALAIS.

Des tentatives d'introduction de décoration coloriée, quoique appliquées à un système d'architecture qui n'en comporte pas, il y a à prendre et beaucoup à laisser, la question de l'emploi des matériaux colorés n'ayant pas fait un pas sérieux dans cette occasion. Nous signalerons toutefois la valeur des deux frises colorées prises en elles-mêmes, celle de la façade principale en émaux de Guilbert-Martin, d'après les cartons de M. L.-Ed. Fournier et celle de la façade postérieure exécutée en grès à la manufacture de Sèvres, d'après la composition de M. Joseph Blanc.

En quittant le grand palais, le petit palais, son heureux concurrent, œuvre de M. Girault, se présente comme une œuvre harmonieuse et bien conçue. Peut-être profite-t-il, dans une certaine mesure, de l'opposition, reposante pour le spectateur, qui résulte de ses formes aimables et soigneusement étudiées avec les lourdeurs massives du voisin.

Il semble qu'on ait cherché, par tous les moyens, à rétablir une sorte d'équilibre entre les deux édifices en diminuant la hauteur du grand et en surélevant autant que possible le petit.

Cette préoccupation est, selon nous, la justification de ce haut soubassement dont l'utilité pratique sera, dans l'avenir, difficile à démontrer.

Le dôme central est lui-même plus élevé; mais la hardiesse semble n'avoir pas duré et le campanile qui le surmonte est bien lourd. Et cependant, sur ce sujet les exemples ne font pas défaut, non qu'il faille les reproduire, mais simplement leur demander à quelles lois de silhouette ils doivent obéir. Le dôme des Invalides est proche, il est visible et la comparaison est facile.

Si des réserves à une approbation totale sont permises, nous signalerons encore le manque d'accord entre la forme semi-circulaire des pavillons d'angle et les combles à base carrée qui les surmontent. Il en résulte un effet désagréable que des dessins géométraux et trompeurs ne faisaient sans doute pas apparaître aussi nettement que l'exécution.

Puis, sans engager l'examen complet de la statuaire ornementale de l'édifice, nous sommes forcés d'admettre que les deux figures de haute valeur, bien entendu, mais tout en jambes, qui se détachent sur les toits de chaque côté de l'arcade principale, n'ont pas été conçues avec une entente complète de leur emplacement et des conditions que la hauteur au-dessus du sol imposait. A elles seules, les deux lignes inclinées et divergentes de ces figures détruisent tout ce que le parti architectural pouvait avoir de calme et d'équilibre.

Après les éloges que n'entament d'ailleurs pas les critiques de détail que nous avons cru devoir faire, en pénétrant dans la cour intérieure, nous sommes obligés, avouons-le, de modérer l'approbation qu'au début chacun lui apportait.

Quoique d'une finesse intentionnellement cherchée, la véritable distinction en est absente. C'est que celle-ci est l'ennemie des petits moyens, des points d'or multipliés dans la pierre, matière noble qui se décore par les seules ressources de la forme bien choisie et du décor approprié, dans les plombs de la toiture auxquels ils enlèvent toute simplicité d'aspect.

Elle n'aime pas non plus l'abus des plaques de marbre, ni l'emploi des guirlandes dorées suspendues dans les vides des entrecolonnements.

Les lignes architecturales ne sont pas non plus sans défaut. Le raccordement qui devrait exister entre le portique et le mur du grand vestibule sur lequel il s'amortit est encore à chercher. Les motifs principaux de l'entrée et ceux de division des portiques sont bien un peu massifs pour les ordonnances qui les accompagnent.

En quittant ces palais, notre étude terminée, nous ne pouvons nous empêcher d'un regret. Après l'Exposition de 1878 qui nous laissa le palais du Trocadéro, œuvre originale et cherchée de Davioud; après celle de 1889 auquel se lie le souvenir des palais de M. Formigé, le seul legs de l'Exposition actuelle sera cet ensemble des deux palais témoins d'un violent recul en arrière de notre art architectural officiel, alors que tout autour de lui; soit qu'il l'ignore, soit qu'il veuille réagir, aspire à la transformation et au progrès.

CH. GENUYS.

Balcon en fer forgé exécuté par Émile Robert
pour une des fenêtres du Pavillon de l'Union centrale (Exposition universelle).

LE PAVILLON

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

I

Cremone en bronze doré d'une des fenêtres du Pavillon de l'Union centrale.

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs apparaît avec éclat à l'Exposition de 1900. Le pavillon qu'elle a fait élever aux Invalides (classe 66, *Décor fixe*), et où elle a réuni dans quatre salles d'un goût essentiellement moderne quelques précieux spécimens contemporains de son riche musée, est plus et mieux qu'une démonstration de son existence: c'est l'affirmation de ses doctrines, c'est la mise en action de son enseignement, c'est une leçon de choses qui sort du domaine de la théorie pour offrir aux yeux, sous une forme expressive et vivante, des exemples tangibles de la manière dont les principaux membres de la Société entendent le progrès dans les arts du décor. Avec un esprit de décision qui est très rare, il faut le reconnaître, parmi les associations de ce genre; l'Union centrale, sans craindre les critiques inévitables que, d'avance, elle savait bien qu'elle allait ainsi provoquer, n'a pas hésité à se jeter au milieu des controverses ardentes qui naissent présentement, avec une vivacité passionnée, de l'évolution du goût en matière de style. Pour ne point être accusée de se contenter de prêcher, elle a voulu agir.

La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?...

Elle a passé de la parole aux actes; devenue vaillamment militante, elle est entrée dans la mêlée où sont aux prises ceux qui tiennent pour les styles anciens

et ceux qui résolument cherchent des décors nouveaux. Au milieu des combattants, elle semble dire : « Voici la route à suivre ! » Telle est, à ce qu'il me paraît du moins, l'attitude qu'a voulu prendre l'Union centrale à l'Exposition actuelle.

Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs
à l'Exposition Universelle de 1900 (Esplanade des Invalides).
(Vue extérieure.)

Si, dans les discussions, s'abstenir est souvent de l'habileté et de la prudence, prendre parti est toujours un signe de courage. Il y aurait donc une véritable injustice à ne pas tenir compte à la Société dont il s'agit de ce qu'elle a cru devoir faire en cette circonstance. S'est-elle trompée ? Les types de décor qu'elle nous propose comme modèles ont-ils toute la valeur qu'elle leur attribue ? Les artistes y découvriront-ils des éléments de rénovation ou même un principe de direction salutaire et fécond pour l'avenir ? On verra, en serrant de près

l'étude du Pavillon de l'Union et des quatre salons qu'il comprend, les réflexions que l'on peut faire à cet égard, et la signification générale de l'entreprise. Mais

Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Salon du Bois s'ouvrant sur le salon des Grès.
Décoration en bois de platane d'Algérie sculpté; tenture en soie brochée, de ton mat et rosé.

ce qui est certain, et ce qu'il faut dire tout d'abord, c'est que l'Union centrale, en prenant l'initiative de l'œuvre qu'elle offre à l'appréciation du public, a compris hautement son rôle, et n'a pas essayé d'en esquiver les difficultés, bien au contraire.

Elle aurait pu, on l'avouera, se contenter d'étaler aux yeux de la foule des visiteurs, comme le font la plupart des institutions philanthropiques aux Expositions universelles, les pages glorieuses de son histoire, dire ses ressources, le nombre de ses adhérents, le désintéressement de ses membres, le chiffre de ses commandes annuelles aux artistes contemporains, la richesse de sa bibliothèque et le nombre des travailleurs qui, chaque soir, vont place des Vosges consulter ses admirables collections. Elle aurait pu, imitant en cela beaucoup de sociétés similaires, distribuer des prospectus indiquant par quels efforts incessants elle s'applique depuis bientôt quarante ans à développer en France la connaissance de nos chefs-d'œuvre somptuaires et à favoriser le progrès des arts appliqués à l'Industrie. Que d'énergie dépensée depuis l'année 1863, date de la fondation de cette puissante association de propagande artistique! Quels résultats obtenus en ces trente-sept ans, quand on pense à l'indifférence, au dédain qu'avait alors le public pour ce qu'on appelait les arts mineurs! Les merveilleuses expositions technologiques organisées par l'Union centrale au défunt Palais de l'industrie, les conférences, les concours entre artistes et dessinateurs industriels, toutes sortes de tentatives ingénieuses pour raviver les traditions de l'élégance française ont eu enfin raison de l'apathie fatale dont se mouraient nos qualités d'invention et de grâce.

L'histoire de l'Union centrale aurait été intéressante à rappeler, et l'exposition actuelle était une occasion heureuse pour la faire connaître à ceux qui l'ignorent. Mais le président de cette société, le député M. Georges Berger, est hostile à tout ce qui pourrait ressembler à une réclame. A-t-il pensé que l'institution est suffisamment célèbre? C'est bien possible. Pourtant, on ne saurait trop multiplier les moyens de recruter des adhérents à une entreprise d'intérêt national et patriotique. Une simple feuille imprimée, dans laquelle on aurait succinctement résumé l'œuvre de l'Union, fourni des chiffres, indiqué le but, que l'on aurait distribuée à foison, et que chaque passant aurait pu mettre dans sa poche, eût certainement donné d'excellents résultats. Les sociétés artistiques de New-York, de Boston, de Chicago ou de Philadelphie, dont les membres se comptent par centaines de mille, n'ont pas recours à d'autres moyens. On dira que je m'occupe là d'une question qui n'est point mon affaire. Cela est vrai et je m'en excuse. Revenons donc au Pavillon de l'Union centrale.

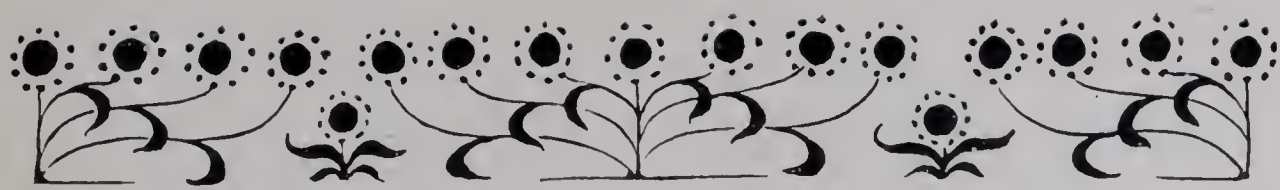
Ce petit palais a été construit et entièrement décoré par un homme bien connu des amateurs parisiens, M. Georges Haentschel qui, quoique jeune encore, a fait ses preuves de goût, d'habileté et de savoir. Je dirai le programme qu'il s'est lui-même donné pour répondre aux vues de l'Union centrale. Auparavant, il convient de rappeler comment le Conseil d'administration de la Société avait d'abord conçu sa participation à l'Exposition de 1900, dans quel esprit il s'y était préparé, et finalement par suite de quelles circonstances l'exécution de son programme a été réalisée par M. Haentschel. C'est ce que je ferai dans un prochain article.

JOSEPH BALMONT.

(A suivre.)

PAVILLON DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Tenture exécutée au pochoir sur toile à peindre, d'après les dessins de M. A. Karbowski, et décorant le salon d'entrée *(Salon du Fer)*.



LE SALON DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE

A BRUXELLES

H. Van de Velde. — Candélabre bronze argenté.
(Acquis par le Musée des Arts décoratifs de Bruxelles.)

Tandis que s'immobilisent en des aspects toujours semblables les expositions de cercles, de plus en plus nombreuses à Bruxelles, le Salon de la *Libre Esthétique* garde, grâce au perpétuel renouvellement des exposants invités à y prendre part, son prestige et son intérêt. Chaque année, des noms nouveaux surgissent, apporteurs d'espoirs ou de moissons déjà mûres. Et l'alliance des arts graphiques et plastiques avec les réalisations industrielles les plus séduisantes de la céramique, de la verrerie, de l'orfèvrerie, de la bijouterie, etc., donne à ce congrès annuel d'art nouveau un attrait spécial qui lui a conquis une réputation bien assise.

Dans le domaine des arts d'industrie et d'ornementation, M. Henry Van de Velde s'est particulièrement distingué cette année. Ses dernières créations — bijoux et orfèvrerie — ont été pour beaucoup une révélation en ce qu'elles affirment l'épanouissement d'un style définitif, jailli, après les tâtonnements inévitables des débuts, d'une théorie rationnelle et ingénieuse sur la direction des lignes. La tige des végétaux semble être, en ces compositions sinueuses, le point de départ d'un développement dont l'élégance sévère se rapproche plus — la chose est à noter — des gothiques que de toute expression renaissante. Et le fait n'a rien de surprenant quand on songe que l'art des maîtres d'autrefois reposait, comme celui auquel nous devons les très beaux *Candélabres* acquis par l'Etat pour le Musée des Arts décoratifs, sur la stylisation des formes naturelles fournies avec abondance à l'inspiration de l'artiste par la flore et la faune.

Mais loin de baser ses conceptions sur l'assimilation, même indirecte et lointaine, M. Van de Velde traduit par des courbes savamment ordonnées les rythmes qu'il a surpris dans les projections linéaires botaniques, simplifiant sans cesse son dessin afin d'en concentrer davantage l'expression. Parfois, dans ses bijoux, les pierres rares — émeraudes, topazes brûlées, saphirs — s'unissent à l'or pour rehausser une parure. Il semble que le style adopté s'accommode mal de cette juxtaposition. De toutes les œuvres exposées, les bijoux en métal, à peine relevés d'une modeste « pierre de lune » ou d'une améthyste, — boucles de ceinture,

agrafes de manteau, pendants de cou, — et les pièces d'orfèvrerie, — candélabres, plateau, cafetière, porte-couteaux, etc., — l'emportent en intérêt et en valeur d'art.

Quelques bijoux et bibelots marqués de la griffe du statuaire et ingénieusement modelés par Paul du Boiś; d'autres, archaïques de forme, d'un métier encore fruste, de contours trop incisifs pour être portés avec agrément, exposés par Mlles Holbach et de Brouckère, divers flacons et boites en argent signés par Maurice Dufrène attirèrent l'attention.

Parmi les céramistes, outre les beaux grès, veloutés comme des fruits mûrs, exécutés par Dalpayrat sur les modèles de Dufrène; outre les porcelaines aux tons d'ardoise et de cendre, et comme baignés de lune, de la manufacture de Rörstrand, on vit, pour la première fois en Belgique, les produits nouveaux de la faïencerie de Delft, qui, sous l'impulsion de MM. Joost Thooft et Labouchère, a rompu avec de séculaires traditions pour tenter une fabrication nouvelle, celle de la faïence à reflets métalliques, — fabrication encore imparfaite et inégale, mais qui paraît appelée à un avenir certain si elle est dirigée par des artisans capables de créer des formes plus souples et plus pures que celles que revêtent aujourd'hui les pièces sorties des fours de la célèbre manufacture. On vit aussi une riante série de poteries rustiques, — cruches, pichets, porte-bouquets, jardinières et cache-pots, — dues à l'industrieuse activité de Mme E. Schmidt-Pecht, de Constance : fleurs champêtres épanouies en un parterre multicolore.

Mme Louise Van Mattemburg.

Le Thé, broderie d'après un carton de H. Evenepoel.

Moins heureux qu'en ses envois précédents, M. Serrurier-Bovy, l'un des précurseurs du mouvement d'art moderne, nous montra, avec deux foyers dont l'origine britannique était à peine dissimulée, des lampes, des pendules, des luminaires et une étagère, le tout d'une forme tourmentée, d'une silhouette compliquée qui firent regretter la belle simplicité de la *Chambre d'artisan* et de tant d'autres créations remarquables de l'artiste. L'ameublement fut d'ailleurs mal représenté cette année : l'*Étagère-bibliothèque*, trapue et lourde, de M. Van de Velde, n'est pas pour réconcilier avec les audaces du style nouveau ceux que séduisent encore exclusivement les rinceaux délicats et les pieds-de-biche...

En revanche, voici de beaux verres, de forme pure, d'exécution impeccable, sortis des ateliers de Whitefriars et signés Harry Powell. Voici d'élégantes reliures, à la fois jolies et pratiques, de Paul Kersten, d'Aschaffenbourg; des cuirs repoussés à la main par Auguste De Decker, un artisan gantois qui se fera un nom à côté des Marius Michel et des Petrus Ruban; des fers forgés, honnêtement travaillés, sans trucs ni rapiéçages, par A. De Beys; les dentelles polychromées de F. Aubert, les humoristiques projets d'affiches de Leo Jo,

les orfèvreries et sculptures, un peu massives, de Georges Morren, les lithographies en couleurs de Louis Rhead et d'Henri Rivière...

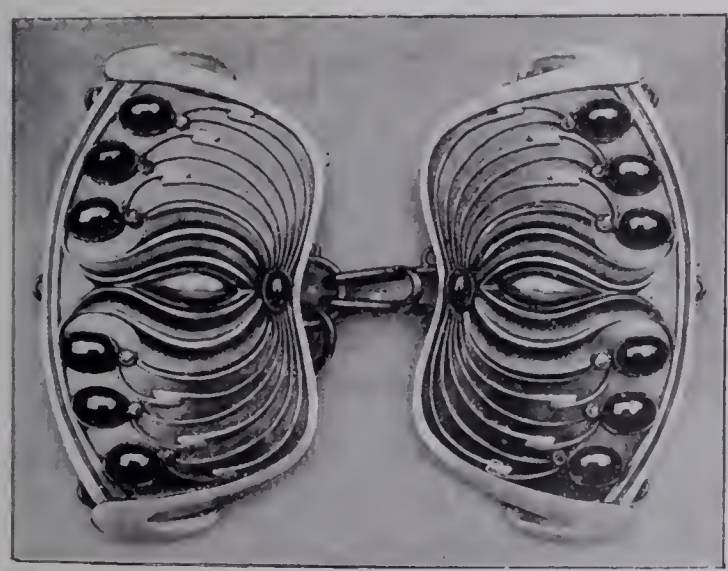
Les broderies sont peu nombreuses, mais de qualité supérieure : je n'en veux citer pour exemple que cette composition charmante de feu Henri Evenepoel, *le Thé*, brodée avec un goût et une sûreté peu communs par Mme L. Van Mattemburgh.

H. Van de Velde. — Peigne écaille et or.

Mais les arts dits « majeurs » nous requièrent. Et bien qu'en cette revue l'art décoratif doive solliciter particulièrement notre attention, nous ne pouvons négliger l'examen sommaire des peintures et sculptures qui donnèrent au Salon de 1900 sa signification et son caractère.

Et d'abord, face à face dans la grande salle, plantés comme des frères d'armes combattant pour la même cause, Zuloaga et Evenepoel, qui professaient mutuellement l'un pour l'autre la plus sincère admiration, et dont l'un vient d'être terrassé par la mort.

C'est, de l'un, *la Veille de la Course de taureaux*, acquise par l'État pour le Musée de Bruxelles, la *Course dans mon village*, la *Danseuse Lolita*, le *Poète don Miguel de Ségovie*, le *Nain don Pedro*, le *Maire de Riomoro*, qui fit l'objet d'un vif débat lorsqu'il fut acheté au Salon de Gand par la Direction des Beaux-Arts, et cette hallucinante *Naine Mercédès*, qui s'apparente à toutes les créations difformes et rabougries de Velasquez et de Goya. De l'autre, l'*Espagnol à Paris*, qui promène sur les boulevards extérieurs, devant le Moulin-Rouge, sa dédaigneuse nonchalance, le *Café d'Harcourt au Quartier-Latin*, la *Fête des Invalides*, le *Portrait du Peintre Milcendeau* et, dominant l'envoi par ses dimensions et par l'éclat de son coloris, le *Dimanche au Bois de Boulogne*.



H. Van de Velde. — Agrafe de manteau argent.

Il y a, chez ces deux artistes, même recherche opiniâtre du caractère, même désir de silhouetter une physionomie typique en ses traits synthétiques. Mais la vision est autre. Apre et mordante chez l'un, funèbre parfois en ses harmonies mornes que rompt à peine l'éveil d'une fleur négligemment posée sur un corsage ou la lueur fugitive d'un éventail déplié, elle se pare, dans les toiles du peintre défunt, de l'éclat rutilant d'une palette sonore, aux tons voluptueux. Toute l'exubérance d'un tempérament exceptionnel de coloriste éclate dans ce *Dimanche au Bois de Boulogne*, et les figures qui s'y meuvent, les arbres, le ciel,

le terrain, ne sont que prétexte à symphonie chromique joyeuse et endiablée. L'*Espagnol à Paris* a plus de style : mais là encore c'est l'ivresse de la couleur, c'est le bonheur de faire accorder dans la pleine lumière d'une journée de soleil les noirs, les bleus, les rouges, les ocres, et cet aigre jaune-citron de la cravate, qui a visiblement passionné le virtuose.

Plus réfléchi et plus condensé, l'art de Zaloaga s'enfonce davantage dans l'étude de la personnalité humaine. Les portraits qu'il trace ont tous, sous leur aspect de peinture prestement brossée, d'une superficialité tout apparente, la vie ardente qui anime les créations des maîtres d'autrefois. Oui, le secret, perdu en Espagne depuis Goya, de faire palpiter l'humanité, Zaloaga l'a retrouvé. Et c'est ce qui nous touche dans ses toiles émouvantes plus encore que la sincérité avec laquelle il nous montre une Espagne réelle, déchue et morose, au lieu de l'imaginaire pays de boléros et de séguedilles dont on nous a fatigué la vue.

En un triptyque pieusement consacré à célébrer la terre ardennaise, Léon Frédéric déroule sous un ciel nocturne d'infinis horizons de bruyères ponctués de la lueur vive des feux de fanes. L'exécution un peu sèche et méticuleuse de ses *Fleurs qui chantent* nuit à l'expression que produirait cette composition charmante si elle était plus librement interprétée.

Une famille de tâcherons peinant, sur un chemin en pente, autour d'une brouette surchargée : on reconnaît le cœur largement ouvert à la pitié, le sentiment douloureux et fraternel d'Eugène Laermans.

Un Alfred Verhaeren blond, presque soyeux, imprévu dans son œuvre robuste; des Ensor au coloris nacré et fin, téméraires de composition, mais clamant des qualités picturales de premier ordre; des Toorop, les uns d'un mysticisme hermétique, d'autres d'une grâce souriante et d'un dessin précieux ; des Luce, en grand nombre, peints avec une belle probité d'artiste dans les fumées et les flammes des aciéries et des charbonnages; des Claus, lumineux et fermes; un portrait véhément et autoritaire de M. Edmond Picard par son fils Robert; une composition symbolique de Jean Delville, l'*Amour des âmes;* une élégante *Diane* de R. Schuster-Woldan; d'éblouissantes tauromachies de Jean Delvin; des études d'animaux d'Hoytema et de Georges Pirie; des gravures de Mme Destrée et de M. Nieuwenkamp, celles-ci d'une étonnante sûreté de métier, affirment, dans les tendances les plus opposées, une indépendance d'allures et une personnalité qui donnent à l'ensemble du Salon le plus sérieux intérêt.

Puis, les paysagistes : Heymans, le doyen et le maître, dont chaque exposition est une surprise nouvelle tant il rafraîchit sans cesse, affine et renouvelle sa palette; Georges Buysse, qui débute avec autorité; Hart-Nibbrig, Georges Morren, Simon Bussy, W. Mac Adam, F. W. Morrice, Franz Melchers, Maurice Pirenne. Et Valtat qui, sous le bariolage de ses toiles outrancières, laisse percer un réel tempérament d'artiste...

Mais je ne puis citer tout le monde. Qu'il me suffise, en terminant, de dire que la sculpture fut représentée, en ce septième Salon de la *Libre Esthétique*, par le grand artiste Constantin Meunier, par Émile Bourdelle, par Louis Dejean (ses frêles figurines, évocatives des graciles effigies de Tanagra, sont délicieuses), par Paul Du Bois, par Mlle H. Cornette et par un débutant qui révèle un animalier de talent, M. Jules Jourdain, pour faire comprendre l'importance artistique de ces manifestations périodiques qui ramènent chaque année, à la plus grande satisfaction de ceux qui les dirigent et, je pense, pour le progrès et l'extension de l'Art, les discussions tumultueuses et les polémiques passionnées.

OCTAVE MAUS.

1

2

E. ROBERT. — 1. Grille de clôture en fer forgé pour devanture d'un magasin.
2. Panneau de porte en fer forgé, ajusté sur verre.

LA FERRONNERIE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

ÉMILE ROBERT

Les arts du feu donnent à ceux qui les cultivent un tour d'esprit, une qualité d'énergie et de recherche, une patiente émulation qu'un petit nombre d'artistes possèdent. Constamment aux prises avec un élément qu'ils doivent maîtriser, asservir, dompter, et dont ils doivent régler les effets souvent inattendus et toujours capricieux, les ferronniers et les céramistes se passionnent. Les difficultés ne leur paraissent

E. Robert. — Études de pavot et de chardon exécutées en fer forgé.

jamais insurmontables, les déboires ne les découragent pas, les surprises ne les étonnent pas. Le feu, qui est quelquefois un adversaire rusé, est aussi un créateur mystérieux, qui livre ses secrets à quelques adeptes passionnés, dont la patience est calme et résignée, dont l'idéal n'est jamais atteint, mais dont l'énergie est toujours croissante. Le ferronnier rencontre dans son art des difficultés qui excitent sa verve créatrice et le forcent à multiplier ses moyens de travail. Il se trouve constamment en lutte avec la matière et le feu; les deux ont des exigences immédiates, dont il faut tenir compte dans un même moment.

E. Robert. — Détail d'un motif de la couronne de la suspension ci-contre.

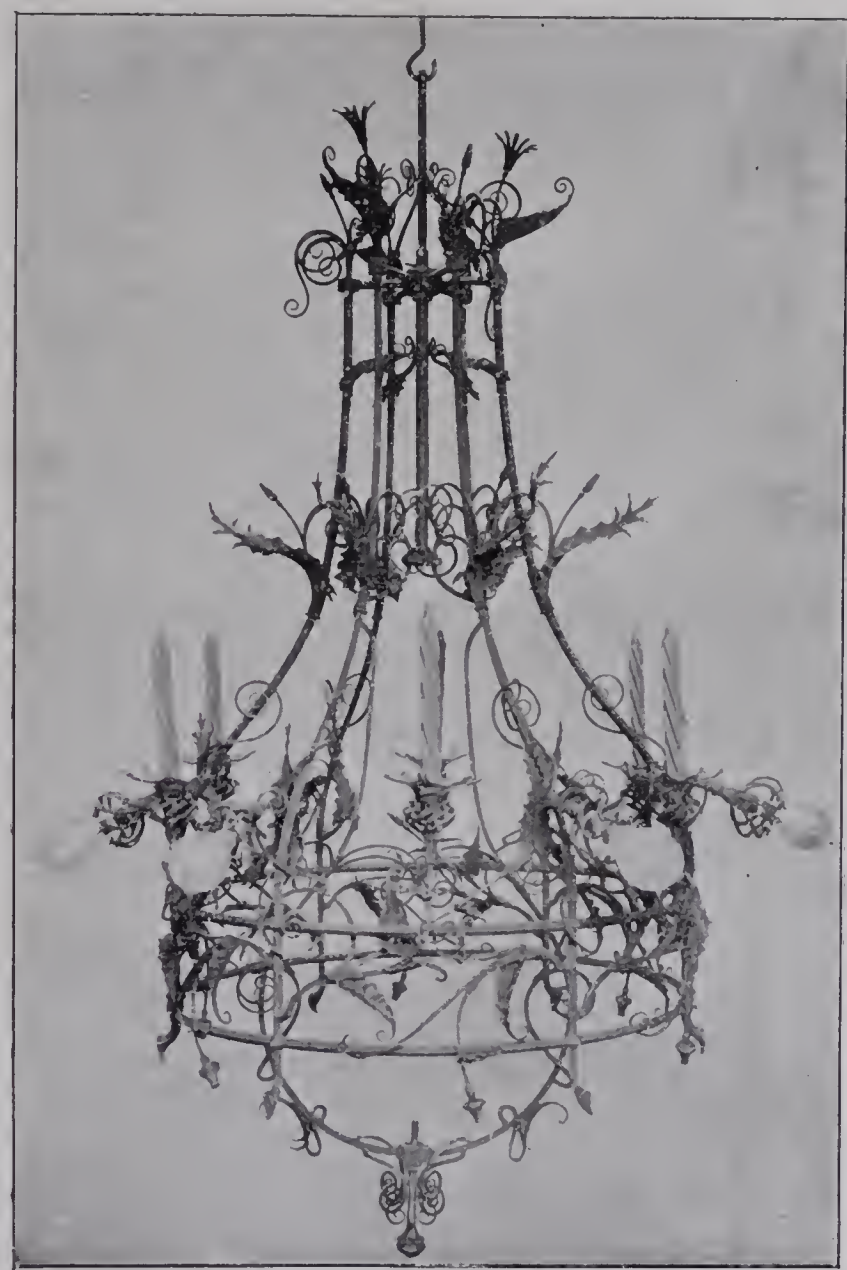
Le fer est, en effet, le plus résistant des métaux et un des plus durs; pour le travailler, il faut avoir recours au feu, qui le rend aussi souple, aussi maniable que de la cire, pendant un laps de temps très court. Le forgeron, qui met à profit ces quelques instants, doit concentrer toute sa force, son énergie et son art pour frapper sûrement; la moindre hésitation peut corrompre le métal et entraîner la perte de plusieurs jours de travail. De là vient cette sorte de crainte ou de fièvre qui s'empare de lui, lorsqu'il livre au feu un travail important; le plus expérimenté n'échappe pas à ce trouble qui, loin de diminuer ses facultés, lui donne, au contraire, une énergie, une agilité, une force et une précision dans le coup de marteau, qu'il n'aurait pas souvent de sang-froid.

La difficulté toujours présente enorgueillit l'artisan et lui communique une puissance fascinatrice qui lui permet de surprendre tous les secrets du fer. Tout en étant brutale, la main doit rester artiste; la souplesse dans le modelé et la délicatesse du dessin sont obtenues par l'énergie et la violence.

La force et la finesse, la puissance et la légèreté s'unissent dans une belle antithèse d'art. Aussi, les travaux de fer forgé sont-ils toujours séduisants, en même temps qu'ils conservent quelque chose de rude, de noble et de grand. Et ceux qui se sont laissés captiver par cet art lui vouent une sorte de culte et l'aiment passionnément.

Le fer est une matière qui ne se prête pas aux à peu près; on ne peut en tirer de beaux effets décoratifs qu'en le traitant avec un art supérieur. Il est susceptible de toutes les formes et de toutes les hardiesses, mais à la condition qu'il soit traité avec ce soin, cette logique et ce raisonnement qui assurent la perfection.

La ferronnerie procède à la fois de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Dans une même œuvre de fer forgé, toutes les qualités de ces trois branches de l'art doivent se trouver réunies. C'est tout d'abord la silhouette qui frappe l'œil et attire le regard; les lignes doivent se présenter sous un aspect léger, élégant et délié, puisque la matière est résistante sous un petit volume. Le peintre et l'architecte, dans cette première étape vers l'unité finale, se révèlent à la fois. Ensuite, la silhouette, un peu grêle et sèche, vue par transparence dans son uniformité de couleur, est rehaussée, exagérée, agréablement estompée par l'habileté du sculpteur, qui dose pour ainsi dire l'effet décoratif. C'est à lui que revient le soin de dissimuler la force et la raideur sous des formes gracieuses, d'agrémenter la construction architecturale d'enroulements délicats et d'élégants feuillages. L'importance de ces décors ne doit être toutefois exagérée; ils sont là pour ajouter le charme aux lignes tracées par l'architecte sans en détruire la hardiesse ou la valeur. En un mot, il ne faut pas abuser de la matière, mais l'utiliser.



E. Robert. — Suspension pour éclairage à l'électricité exécutée en fer forgé.

Ils l'ont compris de même, ces admirables artisans du Moyen-Age; ils ont respecté les lois absolues de cet art particulier et ne se sont jamais départis de ces principes fermes et sobres que le fer imposait à leur esprit. Ils ont eu, en outre, une perception très nette et très précise du rôle décoratif de cette matière qui, alliée à elle-même, sans le secours d'une juxtaposition ou d'une opposition avec un autre métal, leur a permis de nous laisser ces ouvrages parfaits, d'une beauté mâle et fière.

Telle que nous la comprenons aujourd'hui, la ferronnerie n'a commencé à être véritablement un art que vers le XIIe siècle. Jusqu'à cette époque et pendant toute la durée des civilisations égyptiennes, assyriennes, grecques ou latines, le fer avait été employé en architecture; mais son emploi *ressortait* moins au domaine du décorateur qu'à celui du constructeur, qui appréciait surtout ses qualités de résistance, de dureté et de rigidité. Le fer était employé dans les assemblages et en général était dissimulé ou enfoui sous les matériaux de construction. Lorsque les bâtisseurs du Moyen-Age surgirent des cloîtres

E. Robert. — Étude de marronnier exécutée en fer forgé.

avec des idées neuves et fécondes, la ferronnerie prit un essor tout à fait inconnu. Pendant toute la période qui s'étend du XIIe au XVIe siècle, le travail du fer n'avait aucun secret pour les artisans; les deux siècles qui suivirent nous ont laissé des monuments peut-être plus grandioses, d'une ornementation plus fine, plus élégante, plus somptueuse, mais assurément n'ont pas augmenté le savoir-faire ni l'habileté des artisans du Moyen-Age. Quant à la ferronnerie du XIXe siècle, il est pour ainsi dire superflu d'en parler: elle est une répétition de tous les styles du passé; elle n'a pas échappé à la loi générale des redites et des pastiches, et, de plus, les secrets de sa fabrication semblent avoir été perdus. Déjà, en 1785, Bigonnet, qui construisit les grilles du Parc Monceau, ne dédaigna pas le secours que lui offrirent les moyens mécaniques en introduisant la fonte dans l'ornementation. Ces grilles monumentales ne sont pas, à proprement parler, une œuvre de ferronnerie; les ornements de fonte les rendent lourdes; elles n'ont pas cet aspect léger et séduisant sans mièvrerie des grilles de Jean Lamour. Les assemblages du fer et de la fonte sont faits au moyen de vis et de rivets qui se rouillent et enlèvent toute solidité à l'édifice. Aussi subissent-elles sans cesse des réparations.

Pendant tout le Second Empire et même jusqu'à ces dernières années, la ferronnerie, sans avoir été complètement dédaignée par les architectes, avait été remplacée par la fonte dans la décoration des maisons. L'industrie, avec ses nouveaux procédés, permettait une décoration à bon marché, exubérante d'ornements, qui flattait le goût bourgeois et *pompier* de la plupart des constructeurs et des propriétaires. Les *muséedecluny'stes* et les architectes imbus des principes académique transformaient habilement le dessin des chefs-d'œuvre de ferronnerie ancienne en maquettes pour le fondeur.

E. Robert. — Étude de capucine exécutée en fer forgé.

Les ferronniers durent abandonner la partie; le métier se perdit et la décadence fut complète. Il y a trente ans, c'est à peine si l'on aurait pu trouver quelques artisans capables de mener à bonne fin un travail un peu compliqué de vraie ferronnerie.

A l'heure actuelle, nous assistons à une renaissance de l'Art décoratif; les formes se renouvellent, les ensembles changent d'aspect, les tons se modifient et s'apaisent dans une harmonie éteinte, les lignes prétendent à des effets tout nouveaux. Le luxe veut être

original avec une note d'art apparente; pour satisfaire ces exigences, les idées ne suffisent pas, il faut des matériaux nombreux et divers, aux couleurs sombres ou vibrantes, remarquables par leur éclat ou leur matité, par leur dureté ou leur malléabilité, par leur légèreté ou leur poids. Curieux retour des choses d'ici-bas, il a fallu, après avoir délaissé le pastiche des formes, retourner quand même en arrière pour innover par la matière et retrouver les secrets de fabrication. C'est ainsi que la céramique, l'art de l'émail et la ferronnerie commencent à être en faveur.

En particulier, la ferronnerie devra subir une autre influence, celle de l'architecture, à laquelle elle est intimement liée et qui doit provoquer ou guider ses évolutions. Il est malheureusement trop facile de constater que, si la décoration par le fer forgé attend pour renouveler son style que l'architecte ait apporté des modifications essentielles dans l'art de construire, elle attendra peut-être encore longtemps.

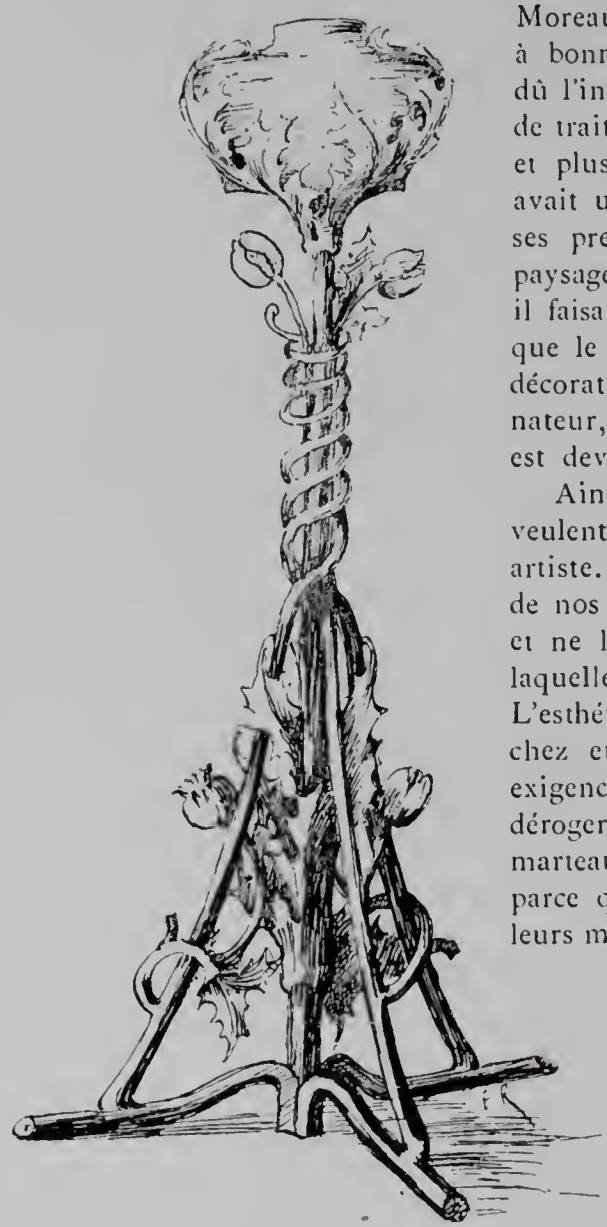
E. Robert. — Branche de lierre exécutée en fer forgé.

E. Robert. — Branche de lys exécutée en fer forgé.

Cependant quelques essais de rénovation ont été faits dans l'art de la ferronnerie, qui permettent de noter la formule de l'avenir. A la tête du mouvement qui se dessine et qui nous promet une belle éclosion, se trouve le maître « ès œuvres vives » Émile Robert. Sa personnalité n'est pas complexe, bien qu'elle soit remarquable. Quelques-uns le regarderont comme une exception, parce qu'aucune école, aucun maître, aucun cénacle ne pourra se réclamer de lui. Il n'en est pas moins un caractère et un véritable artiste. Tout comme son compatriote, le sculpteur Jean Baffier, il est le fils de ses œuvres, ce qui pourrait nous conduire à émettre les mêmes opinions que Baffier sur l'utilité des écoles et des musées et demander le rétablissement des maîtrises et des compagnonnages. Nous ne le ferons pas, nous voulons mieux.

Quoi qu'il en soit, Émile Robert, qui peut se donner le titre d'artiste, peut être considéré comme un ancien *compagnon*. A l'âge de seize ans, il était employé dans une

fabrique de porcelaine de Mehun-sur-Yèvre, dans le Cher, son pays natal. L'envie lui vint de faire, comme au bon vieux temps, son tour de France; Lyon fut sa première étape, la ferronnerie fut son premier métier. Dès qu'il eut une habileté de main suffisante, son désir l'entraîna à Paris, et c'est chez les habiles ferronniers Moreau frères qu'il continua son apprentissage. Certes, il était à bonne école, mais que fût-il devenu, si la forge seule avait dû l'instruire? Parfaitement maître de tous les secrets de l'art de traiter le fer, il voulut demander à sa profession de nouvelles et plus profondes satisfactions. Il ne pouvait le faire que s'il avait une connaissance approfondie du dessin; heureusement, ses premiers loisirs avaient été consacrés à faire d'aimables paysages, et tout en s'adonnant aux durs travaux de la forge, il faisait du dessin et du modelage, car il avait cette intuition que le dessin est la base fondamentale de toute œuvre d'art décoratif. Il était ouvrier expérimenté, il devint habile dessinateur, et à force d'intelligence, de persévérance et d'énergie, il est devenu un artiste.



E. Robert. — Lampe-pavot en fer forgé.

Ainsi, tout au rebours de ce qui se passe pour ceux qui veulent faire de l'art décoratif, il fut artisan avant d'être artiste. C'est ce qui fait sa force et son triomphe. L'éducation de nos artisans modernes les éloigne de la pratique du métier et ne leur permet pas d'arriver à l'intimité de la matière à laquelle il demande la réalisation de leurs rêves d'artistes. L'esthétique qu'on leur a enseignée les enorgueillit et développe chez eux un amour-propre exagéré, incompatible avec les exigences de la main-d'œuvre. Bien trop souvent, ils croient déroger s'ils abandonnent le pinceau ou le crayon pour le marteau ou le burin. La ferronnerie ne peut leur sourire, parce qu'elle exigerait d'eux un travail d'artisan qui rendrait leurs mains calleuses et leur brûlerait la peau. Et pourtant peu de métiers donnent à ceux qui les exercent d'aussi belles et entières satisfactions que l'art du fer forgé. L'exemple du sculpteur Dampt est à citer; cet artiste protéiforme et bien original a demandé au fer une des jouissances de sa vie d'artiste, et, de son propre aveu, malgré des difficultés insurmontables, il n'a jamais été aussi heureux que le jour où il a pu vaincre le fer et créer sa *Fée Mélusine*. Mais ce qui est pour Dampt un plaisir de dilettante devient pour Robert une sorte de sacerdoce.

L'amour de son métier l'a poussé à faire des recherches sur toutes les manières de traiter le fer; il fit des prodiges d'adresse. C'est à lui que les architectes et les archéologues s'adressèrent pour la reconstitution d'œuvres anciennes, qu'on ne pouvait confier qu'à un artisan tel que lui. Ces divers travaux lui permirent de faire une étude complète de tous les styles et en même temps de prendre à chacun d'eux ce qu'ils avaient de plus fin et de plus délicat. Il devint une sorte de virtuose qui put exécuter avec une aisance remarquable des grilles et des balcons, des portes monumentales et des rampes d'escaliers de tous styles, rivalisant d'élégance et de solidité avec les œuvres les plus séduisantes et les plus somptueuses des XVIIe et XVIIIe siècles. Dès lors, nos architectes les plus érudits et les plus chercheurs, tels MM. Magne, Genuys, Vaudremer, Van den Bergh, de Lille, lui confièrent de nombreux travaux, qu'il interpréta toujours avec une maîtrise et une sûreté de main merveilleuses. Toutes ces belles œuvres sont l'ornement de nos plus somptueux hôtels. Entre temps, il

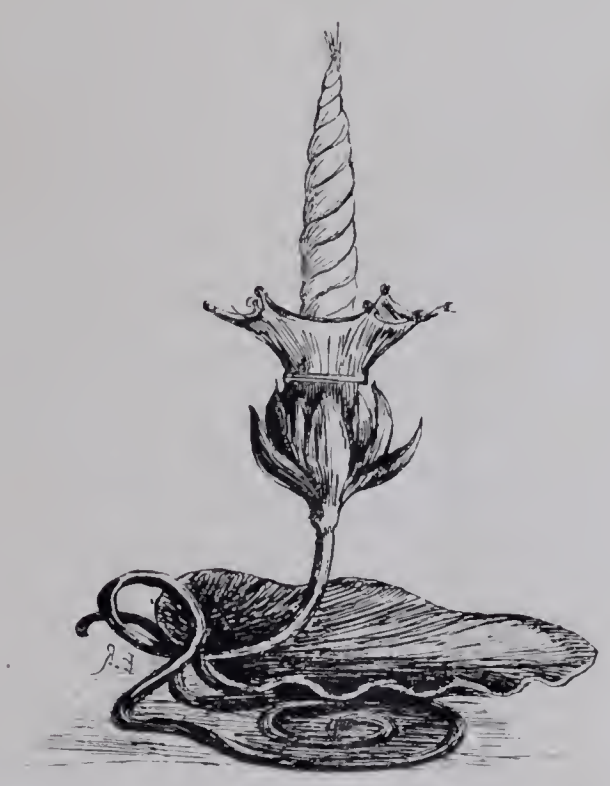
montra tant à Paris qu'en province, dans nos Salons annuels, aux expositions de l'*Union centrale des Arts décoratifs*, des œuvres personnelles qui lui attirèrent de nombreuses récompenses.

Il y a cinq ou six ans, la réputation de M. Robert était faite et solidement établie. Ses œuvres classiques, parfaitement ordonnées et de la plus savante exécution, l'avaient mis en relief. Son esprit chercheur ne pouvait se contenter de pareils succès. L'*Art nouveau* devait le tenter, et c'est de ses créations bien personnelles dont nous voulons parler ici.

Il nous est d'autant plus agréable de le faire que c'est à l'enseignement de la *Revue des Arts décoratifs* que nous devons en quelque sorte cet artiste. Il a pu suivre dans ce recueil les combats qui s'y livraient en faveur des arts mineurs et s'y pénétrer des idées qui y étaient émises à profusion sur le nouveau mouvement esthétique. Il s'est assimilé sagement et avec méthode les principes de l'Art nouveau; sans hâte et avec une grande sûreté d'esprit, il a transformé sa manière de traiter le fer; dans ses œuvres, les lignes, tout en conservant un grand charme et une grâce exquise, ont abandonné l'allure classique; le décor s'est assoupli, est devenu moins touffu; il a perdu cet aspect broussailleux, qui a été pendant quelque temps la caractéristique de la ferronnerie. Il a su alléger le fer et le débarrasser d'une ornementation surannée, toujours semblable à elle-même. Les éternelles et archaïques feuilles d'acanthe ont été remplacées par une flore toute nouvelle, variée et capricieuse, qu'il a su interpréter avec un art tout personnel et une belle audace.

Louis AUBRY.

(*A suivre.*)



E. Robert. — Bougeoir-nénuphar en fer forgé.

A PROPOS DE LA FRISE EN MOSAIQUE

DU GRAND-PALAIS DES BEAUX-ARTS

(Suite[1].)

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts. *(L'Art au Moyen-Age.)*

Je ne compte pas expliquer ici par le détail la technique de la mosaïque, ne voulant traiter le sujet qu'au point de vue de l'art; il faut bien, malgré cela, rappeler par quelques mots en quoi consiste exactement la mosaïque. Une mosaïque est un ouvrage fait au moyen de petits cubes de verre coloré, qui sont retenus contre une surface solide quelconque par un ciment. On commence par enduire la surface en question de ciment ou de mastic, et, pendant que cette matière est encore fraîche, on y plante les cubes de verre ou émaux, qui doivent, par leurs multiples combinaisons, reproduire un modèle donné. Ou bien la mosaïque peut être posée directement sur la surface, ou, et c'est ce qui est courant maintenant, on la prépare dans l'atelier et on vient la poser par fragments à sa place définitive par un procédé qu'il serait trop long d'expliquer ici.

Quels étaient les procédés techniques des Byzantins et des Siciliens? Nous ne le savons pas. Que n'avons-nous pour la mosaïque ce que nous possédons pour le vitrail! Je veux parler de l'ouvrage si précieux qu'a écrit le moine Théophile, dans la

1. Voir même volume, page 136.

seconde moitié du XIIe siècle, où il relate tous les procédés employés par les peintres verriers de son temps. Il en raconte même de bien curieux, ce moine, et, à les lire, on se demande si nous avons fait beaucoup de progrès depuis ces anciens temps. Ce qui est certain, c'est que ces procédés avaient quelquefois des résultats imprévus, auxquels n'arrive pas notre industrie moderne malgré et peut-être à cause de sa perfection. Jugez-en : un des plus beaux tons dans le vitrail, c'est le rouge. Voici comment actuellement le verre rouge est obtenu : sur un verre d'un blanc verdâtre, on applique à chaud une mince pellicule de verre rouge. C'est ce qu'on appelle du verre doublé. De près, la coloration de ce verre est très égale et très puissante; mais, à distance, elle s'alourdit et devient même opaque. Cassez maintenant le verre rouge d'un des vitraux de la Sainte-Chapelle, à Paris, et regardez. Le verre est toujours d'un blanc verdâtre; mais dans l'intérieur de la pâte vous distinguez une multitude de petites facettes de verre rouge, inclinées les unes sur les autres : on dirait comme les vagues d'une mer agitée. Que se passe-t-il quand vous regardez à travers ce verre les rayons de la lumière blanche? Les uns passent librement à travers la surface, comme dans le verre doublé moderne, et arrivent à l'œil, colorés en rouge; les autres passent aussi, mais en ricochant par reflet sur les mille facettes rouges inclinées, qui agissent alors comme autant de miroirs, et ce qui arrive dans l'œil, c'est l'éclat d'un rayon rouge reflété, ce qui est bien différent comme intensité. De tous ces rayons rouges reflétés, il résulte comme une vibration dans la coloration que renvoient ces vitraux anciens, et c'est grâce à elle qu'ils gardent de loin un éclat et une transparence de ton remarquables, que n'ont pas les nôtres.

Avec leurs moyens barbares, les gens du Moyen-Age obtenaient, vous le voyez, des résultats plus artistiques que nous. Quand notre science moderne est venue, elle a fait plus vite, elle a fait meilleur marché, elle n'a pas fait mieux au point de vue de l'art. Pourquoi? Sans doute parce que le savant moderne n'a pas le temps de faire son éducation d'artiste. Il n'en était pas ainsi autrefois, et ceci nous ramène à nos mosaïstes, car eux étaient bien à la fois et les artistes et les savants de leur œuvre : il est prouvé qu'ils fabriquaient eux-mêmes leurs émaux.

A défaut donc de renseignements sur leur façon de procéder, je puis du moins faire des hypothèses d'après les verriers de cette époque, dont les moyens nous sont connus.

Je me figure donc que le maître mosaïste devait faire son dessin au trait à même le mur, sur une première couche de ciment, indiquant non seulement les contours, mais aussi les principaux linéaments intérieurs. Puis, au moyen de lettres, ainsi qu'on faisait pour le vitrail, il indiquait dans chaque partie de son dessin les couleurs qu'il jugeait convenables. A chaque lettre correspondait un ton. A côté de chaque lettre, un numéro d'ordre indiquait la valeur du ton, c'est-à-dire son intensité plus ou moins foncée. Ainsi, B voulant dire bleu, B1 voulait dire bleu clair, B2 bleu foncé, B3 bleu plus foncé. En disposant ses couleurs sur son dessin le maître avait déjà cherché ce que nous appelons de nos jours « une harmonie ». C'est à ce moment que ses ouvriers entraient en scène : chacun se plaçait devant une partie marquée d'une lettre, tenait bien compte de

la valeur indiquée, se concertant au besoin avec ses camarades; puis, se laissant aller à son inspiration pour la pose de ses cubes, il interprétait le modelé à sa façon, et je suis persuadé qu'il n'avait devant lui aucun modèle. Cet ouvrier faisait alors vraiment œuvre d'artiste, car il complétait ainsi l'harmonie trouvée par le maître. Comment celui-ci avait-il trouvé son harmonie? d'après son talent et son goût personnels, ou d'après des traditions? C'était le plus souvent d'après certaines lois transmises. En voici une très simple, par exemple, que j'ai constatée très fréquemment sur les mosaïques de cette époque.

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts. *(L'Art arabe.)*

On sait que les couleurs simples sont :
Le rouge, le bleu, le jaune.
Et que les composées sont :

le violet composé du rouge et du bleu	le vert composé du bleu et du jaune
l'orangé composé du jaune et du rouge	le blanc composé du rouge, du bleu, du jaune

Ces dernières s'obtenaient alors en émaux dans de plus grandes variétés que les couleurs simples.

Supposons qu'il s'agît comme sujet d'une série de personnages se détachant sur un fond uni. La loi était celle-ci : si la couleur dominante dans le sujet est une couleur simple, on ne pourra employer dans le reste du sujet que des couleurs composées et *vice versa*. Ainsi, dans notre exemple, si on fait le fond bleu, on ne pourra employer, pour colorer les personnages que les tons violet, vert, orangé et blanc; de même, si on fait le fond rouge ou bien jaune. Réciproquement, si on fait le fond ou violet, ou vert, ou orangé, ou blanc, on ne pourra, pour colorer les personnages, employer que du rouge, du bleu et du jaune.

Comme à toute loi il y a des exceptions, en voici trois assez importantes :

1° Si, dans un sujet où la dominante est le bleu, par exemple, on veut cependant introduire, à la valeur normale, une autre couleur simple, le rouge, le jaune ou même encore le bleu, il ne faudra employer ces couleurs qui sont de même ordre que la dominante, qu'en très petit volume. (Il n'y a qu'à retourner les termes si la dominante est le rouge ou le jaune.)

2° Si l'on veut absolument employer une de ses couleurs sous un grand volume et toujours à la valeur normale, il faudra l'entourer de beaucoup de blanc, de façon à l'isoler.

3° Enfin, ces couleurs de même ordre que la dominante, on pourra encore les introduire (en assez grande quantité même), à la condition de les employer très claires. En effet, la couleur qui perd sa valeur normale, perd aussi sa qualité de couleur simple ou composée : autrement dit, un rouge excessivement clair, un rose, n'est plus une couleur simple; de même, un bleu de ciel et un jaune paille.

On verra plus loin que cette dernière exception à la règle m'a été d'une grande ressource pour la frise du Grand-Palais.

Cette loi, qui a pu paraître compliquée, peut se résumer ainsi très brièvement : Dans un sujet, quand on prend comme dominante une couleur d'un certain ordre, toute autre couleur du même ordre doit être bannie, à moins de l'introduire en très petit volume, à moins de l'entourer de blanc, à moins de l'employer très claire.

Cette loi explique fort bien pourquoi la plupart des mosaïques byzantines ont des fonds bleus ou dorés. J'assimile l'or à du jaune. En effet, dans ses mosaïques, c'est toujours le fond qui est la dominante; si donc on l'avait fait avec une couleur composée, on n'aurait plus eu, pour colorer les personnages, que les trois couleurs simples, et celles-ci eussent été insuffisantes comme palette, tandis qu'en faisant le fond avec une couleur simple, du bleu, par exemple, on avait pour colorer le reste tous les tons composés qui, je l'ai dit plus haut, étaient très variés; car à la même valeur, on avait différents verts, différents orangés, différents violets, tandis qu'on n'obtenait qu'une sorte de rouge, de bleu et de jaune.

Quand le mosaïste se plaçait devant la partie qui lui était dévolue, j'ai dit qu'il interprétait le modelé à sa façon. Voici cette façon : il simplifiait volontairement le modelé et l'exécutait avec trois tons: un ton sur les reliefs pour les lumières, puis un ton local à plat, enfin un ton pour les ombres. Pour obtenir les tons intermédiaires, il faisait simplement filer des traits d'ombre dans le ton local, comme autant de hachures. Quelquefois même, pour les accessoires, par exemple, une seule teinte, enchâssée dans une silhouette d'une précision absolue, suffisait à l'expression. En agissant ainsi, par tons à plat, par plans larges et simples, en bannissant tout relief dans le modelé, les mosaïstes remplissaient bien les conditions essentielles d'une décoration murale. Les peintres à fresque qui les suivirent, conservèrent encore ce caractère conventionnel pour leurs modelés; Raphaël et Michel-Ange l'adoptèrent en partie; puis, peu à peu, ce grand art de la peinture murale se corrompit par suite des progrès que firent les artistes dans une autre traduction particulière des effets de la nature : j'ai nommé « le tableau ». A la fin de la Renaissance, le tableau s'imposa tellement qu'on finit par appliquer ses procédés à la peinture murale. Et cette erreur s'est continuée et l'éducation du public s'est faite dans ce sens jusqu'à nos jours. Nous savons tous que celui-ci est actuellement ennemi de ces tons à plat sur les murailles, et qu'il préfère de beaucoup le rendu expressif du modelé tel qu'il le

voit dans les tableaux. C'est donc ici le moment d'expliquer la distance considérable qui sépare le tableau d'une peinture murale.

Le tableau isolé dans son cadre doré, c'est comme une fenêtre ouverte sur la nature : il en donne l'illusion avec tout son relief de modelé et toute sa perpec-

L.-Ed. Fournier.

Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.

(L'Art roman.)

tive aérienne, il fait parfois si bien trompe l'œil que la surface, bois ou toile, sur laquelle les couleurs sont appliquées n'existe plus; c'est ce qui en fait le côté merveilleux. Or, si vous peignez ce trompe-l'œil sur le mur d'une salle, vous faites immédiatement un trou fictif dans ce mur, et celui-ci, qui est en pierre et est destiné à soutenir le plafond, perd ainsi pour l'œil toute solidité, il devient une surface intangible. Cela est inadmissible. Une décoration doit revêtir une muraille et non pas la creuser, la trouer. On doit toujours avoir la sensation qu'en touchant la surface peinte, on rencontrera une résistance, et ce résultat a

été obtenu par les mosaïstes et les peintres à fresque. La même erreur s'est propagée plus tard dans la tapisserie, le vitrail et la céramique. Pour toutes ces branches de l'art décoratif, on oublia ce grand principe, que la surface qu'on décore ne doit jamais perdre pour l'œil sa solidité. Ce qui amena petit à petit les artistes à cette faute, c'est qu'ils ne tenaient plus compte, dans ces arts, de la qualité propre de la matière qu'ils employaient. Les matières employées dans les arts de la décoration, que ce soit la couleur à l'huile, la laine, l'émail, le verre, la terre cuite, la faïence, etc., ont chacune une qualité expressive différente, qui en est la caractéristique, si bien qu'un sujet rendu par la peinture à l'huile ne pourra jamais être traduit dans son véritable esprit par d'autres matières. A quoi bon prendre la laine, par exemple, pour lui faire exprimer, alors qu'elle s'y prête absolument mal, toute les nuances insensibles d'un tableau. Pourquoi vouloir lui faire dire ce qu'elle ne peut pas dire, pourquoi la torturer, alors qu'il y a des choses qu'elle dit si bien. C'est un tour de force qui ne prouve rien, qui ne fait que coûter très cher, et faire un tableau en laine, ce n'est pas faire une tapisserie.

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts. *(L'Art au Moyen-Age.)*

C'est ce qui se passa pour la mosaïque. Quand, à la fin de la Renaissance, on voulut appliquer à la décoration murale les effets du tableau, on se servit de la mosaïque, parce que sa matière était la plus riche qu'on possédât, et on oublia ce que les maîtres avaient compris avec tant de tact, c'est que cet éclat même des matériaux commandait la sobriété dans l'exécution, sinon l'œuvre devenait criarde et nuisait au sentiment moral du sujet qu'on voulait représenter. Au contraire, les couleurs furent multipliées pour rendre les dégradations insensibles du modelé, on abandonna les à-plat et les cernures vigoureuses. Ce bel art perdit le caractère décoratif qui lui était propre, et ne servit plus qu'à copier servilement un modèle peint comme un tableau. Bien des mosaïstes durent souffrir à cette époque de voir leur art ainsi dévoyé, mais que faire quand des maîtres comme Tintoret et Titien dirigeaient le mouvement?

Elle avait pourtant bien de la saveur, cette belle et saine mosaïque des anciens temps, avec son aspect un peu rustique et sauvage, avec sa franchise de

ton et sa difficulté de se plier à toutes les subtilités du modelé; dans sa surface inégale, dans ses joints irréguliers, dans l'imprévu de ses mille facettes, était enclos le charme naïf des choses fortes. La paysanne est belle aussi pendant la semaine, quand elle travaille avec ses rudes habits, car elle a le caractère de sa profession; mais vienne le dimanche, si elle met sur sa tête au teint halé le beau chapeau à fleurs des dames de la ville, si elle s'habille de leur robe qui l'emprisonne misérablement, elle est tout simplement ridicule : elle n'est ni une dame ni une paysanne, elle n'est plus rien.

Mais Titien était, comme bien d'autres dans la suite, aveuglé par les idées de son temps, et il déforma cet art sans se rendre compte qu'il se trompait grossièrement. Il alla même très loin comme responsabilité, quand il obtint du Sénat de Venise qu'on démolît les anciennes mosaïques de Saint-Marc pour en remettre d'autres suivant la formule nouvelle. On eut au moins la pudeur de composer des modèles exprès pour ces nouvelles mosaïques, tandis qu'un siècle plus tard, vers 1630, on alla encore plus loin; on trouva sans doute que la paysanne n'était pas assez décrassée, épilée et passée à la pierre ponce : alors on l'asservit tout à fait à la peinture et on la condamna à reproduire fidèlement, avec toute l'illusion possible, tous les tableaux à l'huile et toutes les fresques qui décoraient Saint-Pierre de Rome. Sa toilette fut même soignée, car on alla jusqu'à peindre à l'encaustique le mastic qui apparaissait entre chaque cube de verre, pour que l'illusion fût plus complète.

C'est dans cette direction que la Fabrique pontificale de mosaïque du Vatican continua ses travaux jusqu'à nos jours. Quand Ch. Garnier, à l'Opéra de Paris, reprit la mosaïque pour décorer son avant-foyer il s'empressa de renoncer au style affadi qui avait triomphé au dernier siècle, et c'est également dans cette voie que s'engagea l'École nationale de mosaïque, qui fut fondée en France en 1876; mais elle n'osa pas encore abandonner franchement les anciens errements, sauf dans la colonne destinée à l'École des Beaux-Arts de Paris, dont M. Coquart donna le modèle. Vinrent ensuite les grands travaux si intéressants de la cathédrale de Marseille, de la coupole du Panthéon (Hébert, peintre), de la frise de la Madeleine (Lemeire, peintre) et de l'escalier Daru, au Louvre. Mais, pour ce dernier, les cartons du peintre Lenepveu furent loin d'être à la hauteur de l'admirable exécution qu'y déploya le maître verrier, M. Guilbert Martin, comme il l'avait fait à la Madeleine et au Panthéon. Enfin, tout récemment, une tentative très audacieuse et très heureuse fut faite par l'architecte, M. Charles Girault, dans la décoration de la crypte consacrée à Pasteur, à l'Institut de la rue Dutot. La véritable mosaïque d'autrefois reparut là avec toute sa saveur, sa richesse et son éclat, exécutée également par Guilbert Martin.

Quand l'architecte M. Deglane me parla de la frise pour la façade principale du Grand-Palais et de sa réalisation en mosaïque, je pensai tout de suite aux merveilles de Sicile, et l'éblouissement de la Chapelle Palatine repassa devant mes yeux. Je me dis que je n'avais qu'à m'inspirer des procédés de ces vieux maîtres siciliens, de même que Girault, pour le côté ornemental de sa crypte,

était revenu à la mosaïque de Ravenne. Il est bien certain que lorsque l'on dit : « s'inspirer, » on ne dit pas : « faire un pastiche. » L'artiste moderne a, malgré tout, des obligations que les siècles précédents lui ont léguées et qu'il ne peut éviter. Nous ne sommes plus naïfs, nous ne le redeviendrons pas, et vouloir donner du caractère à ses figures en y mettant des fautes de dessin, ce serait ridicule.

L.-Ed. Fournier.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts.
(L'Art au Moyen-Age.)

Je fis mon possible pour que le mouvement de mes figures se comprît bien par la silhouette, ainsi que les accessoires et les fonds d'architecture. Pour le modelé de mes personnages, je pris seulement les trois tons dont j'ai parlé plus haut, et pour l'harmonie de couleurs, je m'inspirai de la loi que j'ai décrite, en me servant de la troisième exception ; c'est ainsi que, quoique le fond, la dominante de la frise fût rouge, c'est-à-dire une couleur simple, je pus introduire une autre couleur simple, le jaune, en le mettant à une valeur très claire.

La nouveauté de cette frise, c'est qu'elle était seule colorée sur toute la façade du Palais ; il fallait donc qu'elle s'harmonisât avec la pierre blanche, sans perdre son accent personnel, qu'elle fit comme une grande aquarelle ou une

grande tapisserie tendue sur le mur. Pour cela, je dus partir de tons très clairs et comme rarement on en avait employé dans la mosaïque d'émail; mais en cela je fus secondé merveilleusement par le remarquable maître verrier qu'était Guilbert Martin. Aidé de son petit-fils, M. René Martin, qui est rompu aux préparations les plus compliquées du laboratoire, il sut se plier à toutes mes exigences, trouver des procédés nouveaux pour exécuter le ton du fond, par exemple, que je demandais à la fois très brillant et très clair, ce qu'on obtient très difficilement en émail, surtout pour le rouge. Mais rien ne rebutait M. Guilbert Martin pour cette frise dans laquelle il voyait le couronnement de sa belle et noble carrière. Cette ardeur juvénile, il sut la communiquer à tous les mosaïstes de son usine de Saint-Denis, et je dois dire que c'est avec une docilité sans borne que ces jeunes gens ont, pendant plus de dix-huit mois, mis à mon service leur conscience et leur habileté consommée. Je tiens à les en remercier ici et avec eux leur vieux chef d'atelier M. Bernardi. Quant à la pose en place, elle a été remarquablement exécutée sous la direction de M. De Vecclus.

En Guilbert Martin, il y avait un peu de l'artiste laborieux du Moyen-Age: il en avait les convictions profondes, la volontaire ténacité, la modestie touchante, et tout cela se cachait sous la plus charmante bonhomie, car des duretés que la vie ne lui avait pas ménagées, il n'avait gardé aucune amertume. Lorsqu'on enleva les derniers échafaudages de cette frise dont nous avions tant parlé et pour laquelle j'avais trouvé en lui un si parfait collaborateur, je puis dire que je ressentis un chagrin profond de ne pouvoir lui exprimer dans un serrement de main et l'affection de l'ami et la reconnaissance de l'artiste.

LOUIS-ÉDOUARD FOURNIER.

L.-ED. FOURNIER.
Étude pour la frise en mosaïque du Grand-Palais des Beaux-Arts. *(L'Art au Moyen-Age.)*

LES CURIOSITÉS DE L'EXPOSITION

LE VIEUX PARIS, PAR ROBIDA

Plateau cornier du *Pavillon des Cinges* Maison natale de Molière. Dessin de Robida.

Rien qui soit plus émotionnant que de revivre en compagnie des vieux maîtres le Paris d'autrefois.

C'était alors une ville sans pareille que tout homme d'intelligence devait avoir visitée : Dante, qui vécut l'*Enfer* ne vint-il pas, un moment, abriter sa tristesse dans l'ombre de Notre-Dame, rue du Fouarre?

Lorsqu'il gravissait les pentes de la Montagne Sainte-Geneviève afin d'écouter les paroles des docteurs, il avait, pour se distraire de la douleur intime, les sonneries des carillons qui tintinnabulaient à toute heure, les arabesques des pignons et des clochers ajourés, les arbres des cloîtres et des séjours princiers, et, dominant cela, les beaux ciels d'Ile-de-France reflétés par les méandres du fleuve séquanien dont l'eau courait vive, preste, à travers les collines boisées qui entouraient la ville.

C'est bien ainsi qu'un peu plus tard, Jehan Foucquet nous montre la cité de Paris dans ses admirables miniatures du Livre d'Heures d'Estienne Chevalier; telle encore nous la sentons avec Zeeman, Silvestre, Perelle qui, cependant, connaît déjà le Paris majestueux de Louis XIV. Mais celui-ci vient se juxtaposer à l'ancien sans le détruire. Le Marais, le faubourg Saint-Germain enserrent la Cité, l'Université et les Halles en respectant le caractère de chacun des quartiers antérieurs. Et cela est tellement vrai que dans les vues panoramiques du XVIIe siècle, la Ville conserve encore son vieil aspect.

Il appartenait à nos temps de pratiquer des coupes sombres dans le pittoresque et la beauté, de faire le vide où fleurissait la grâce. Au XXe est certainement réservée la honte de déplacer Notre-Dame pour cause d'utilité publique et de défendre, ô ironie! l'intégrité de la colonnade du Palais de la Bourse!

Une minorité cependant a vécu, vit dans le respect de Paris. A retracer son passé, les plus artistes parmi les archéologues ont consacré leur existence. Et comme un ultime testament à la gloire de la ville condamnée, au moment même où l'haussmannisation triomphait, emplissant Paris de cette poussière qui tue aujourd'hui l'habitant, F. Hoffbauer, avec le concours de Jules Cousin, de Bonnardot, d'Albert Lenoir et de Leroux de Lincy, érigea *Paris à travers les Ages*.

C'était tout le labeur des maîtres des vieux âges réuni, condensé en une revue fidèle des aspects disparus.

Ce que l'archéologue, grâce à son souci de la vérité, avait si bien réussi, des entrepreneurs de réjouissances internationales ont tenté de l'imiter à l'aide de staffe, de platras et de toile peinte.

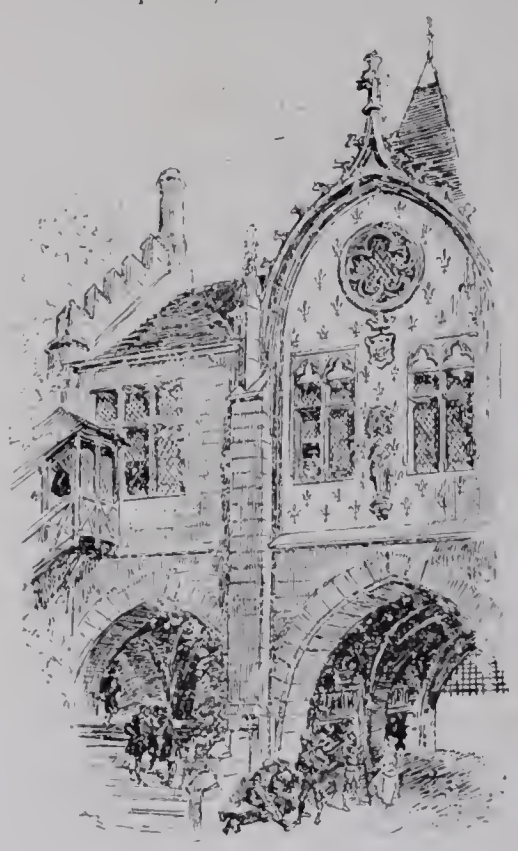
Ainsi est née l'idée du « Vieux Paris ».

Était-il possible, à l'aide de fragments existants et de documents légués par le passé, de reconstituer tout ou partie de la vieille ville?

Certes! mais l'entreprise ne laissait pas que d'être téméraire, car si l'on réussit à contrefaire l'enveloppe, il est toujours impossible de retrouver l'esprit, l'ambiance, ce rien qui rend véridique et émotionnant le passé.

Avec sa grande science, Viollet-le-Duc échoua complètement à Pierrefonds. Les restaurateurs ont abîmé plutôt qu'ils n'ont réparé Blois, Chambord et maintes cathédrales.

Les constructeurs du « Vieux Paris », qui avaient à leur tête M. Arthur Heulard, un érudit probe, ont-ils senti cela? Je ne sais. Est-ce raisonnement ou nécessité, mais, avec l'aide de M. A. Robida, ils ont édifié la fantaisie pure, sans respect de la vérité et des documents qui auraient pu les guider.



Place du *Pré aux Clercs*.
Dessin de Robida.

M. Robida, qui s'est fait connaître par nombre de travaux divers tous marqués de son faire personnel, a subordonné l'évidence à sa fantaisie. Il a vu la Bretagne, la Touraine, peut-être la Flandre. Il sait l'imprévu des pignons, la vétusté des vieilles ardoises, l'alphabet bizarre des charpentes. Le « Vieux Paris » semble résumer ses voyages, sa conception personnelle du pittoresque et milite en faveur de son goût. Mais la reconstitution qu'il a dirigée a l'impersonnalité géographique d'une ville passe-partout et pourrait figurer à Lyon, à Besançon, à Nantes sous le vocable de chacune de ces villes précédé du magique mot « Vieux ».

Ces réserves faites, nous devons louer le pittoresque et la fantaisie artiste qui ont présidé à son installation.

Comme emplacement, on ne pouvait souhaiter mieux : au premier plan, un fleuve et, pour encadrer les constructions qui prirent très vite une silhouette attrayante et un développement suffisant, un rideau de vieux arbres.

En face du tohu-bohu cosmopolite qu'est la rue des Nations, il reste un recoin spécial, attirant, où le visiteur sera tenté de se rendre. Et puis, de sa masse, surgissent des tours, des flèches, des pignons, toutes choses qui séduisent toujours le romantisme latent de tout individu.

Entrons donc par cette double porte fortifiée qui ressemble à une mâchoire de monstre prêt à absorber tous les badauds qui la franchissent. C'est, paraît-il, la porte Saint-Michel. Nous avouons ne l'avoir vue qu'ici. Une tour, une petite place, une maison ogivale. Dans cet espace tiennent la Tour du Louvre, ornée d'un pendu, la place du Pré-aux-Clercs et la Maison aux Piliers. Décors que cela. Mais, un peu plus loin, une voûte passée, des maisons requièrent : la maison des « Cinges », celles de Nicolas Flamel, de Théophraste Renaudot et l'auberge de la Pomme-de-Pin.

Comme caractère, c'est parfait. C'est bien ainsi que sont les maisons de bois que nous voyons encore à Houdan, à Chartres, à Rouen; la sculpture due à M. Robida est suffisamment moyen-âgeuse et montre la souplesse de son talent, mais pour l'une d'entre elles, au moins, une reconstitution fidèle pouvait être tentée avec succès, aurait eu un intérêt retentissant.

La maison des « Cinges », ainsi nommée à cause de son poteau cornier, orné de singes grimpant à un arbre, était célèbre dans le Vieux Paris. Son intérêt a doublé aujourd'hui que l'on a découvert qu'elle fut incontestablement habitée par Molière adolescent. Nos

anciens artistes la peignirent : Vincent ayant à donner un fond à son *Mathieu Molé aux barricades de la Croix du Tiroir pendant la Fronde*, placé maintenant au Palais-Bourbon, la fit figurer dans son tableau; Alexandre Lenoir, qui recueillit, lors de sa démolition, son poteau cornier, a gravé cette épave dans son ouvrage sur le *Musée des Monuments français*[1]. M. Robida n'avait donc qu'à copier la vieille et pittoresque construction si bien mise en valeur par Vincent; il devait cela au Vieux Paris et à Molière : eh bien! non, il ne s'est pas donné cette peine, et M. Heulard, reniant son passé d'archéologue sérieux, a laissé faire.

A cela nulle excuse. La façade de la véritable maison des « Cinges » était exiguë; elle n'eût donc pas pris plus de place que la construction inventée par M. Robida. Elle eût été plus pittoresque et aurait bénéficié au moins du mérite d'une demi-authenticité.

Poussons plus loin. Voici l'église Saint-Julien des Ménétriers. Ici, reconstruction quasi fidèle : on n'a eu qu'à feuilleter Dulaure.

Nous voici aux Piliers des Halles. Un théâtre est au-dessus. La charpente compliquée rappelle aux curieux celle de l'auberge du Heaume, rue Pirouette, et surtout celle du Compas-d'Or, rue Montorgueil. Suit un fragment du Pont-au-Change. Les sirènes qui ornent les façades de brique sont du sculpteur Cocchi. Elles nous mènent à la grande salle du Palais et à l'escalier de la Sainte-Chapelle, — les illustrateurs de Dulaure reconnaîtront leur enfant. — Plus loin, une jolie lucarne rappelle l'hôtel de Bourbon, des échoppes basses, style XVIIIe siècle, la foire Saint-Laurent.

Église Saint-Julien des Ménétriers.
Dessin de Robida.

Cabaret de la *Pomme de Pin*.
Dessin de Robida.

En fait, beaucoup de noms évoqués et peu de réalité. Aux curieux d'ancienneté, je continuerai à proposer une promenade autour de Saint-Séverin, rue Chanoinesse, passage Charlemagne, au marché Sainte-Catherine. Ils verront du pittoresque et de l'authentique. Aux « Vieux Paris », il s'amuseront peut-être davantage : mais ce n'est qu'un théâtre, une suite de décors bien agencés où ils coudoieront des hallebardiers de fantaisie et des haulmières qui auront la bague au doigt et pour ceinture dorée un mari jaloux ou un amant rapace.

Reste l'enseignement décoratif à retirer de cette reconstitution.

Il n'est pas négligeable. Ces maisonnettes pimpantes, ces saillies imprévues, ces peinturlurages où les couleurs vives dominent, montrent combien il serait facile de concevoir pour

1. Tome III, pl. 53, p. 24. M. J. Chauvet a gravé, d'après le tableau de Vincent, pour le *Molièriste* (année 1879), la « Maison des Cinges ».

l'habitation des aspects agréables et peu coûteux. Que l'on songe à ces rues laides, à ces hôtels bâtards qui avoisinent le Parc Monceaux. Cela rappelle les styles Louis XII, François Ier, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV et autres. Ça coûte très cher à bâtir et ça change souvent de propriétaire.

Voûte du *Châtelet* donnant sur le *Pont au Change*. Dessin de Robida.

Pourquoi ne pas élever plutôt dans ces quartiers mondains à fortunes changeantes des constructions légères, riantes, pimpantes, pittoresques, comme M. Robida et ses collaborateurs en ont édifié? Ça durerait dix, quinze ans; chaque nouveau possesseur pourrait se livrer sans grands calculs à une reconstruction peu coûteuse qui lui permettrait d'installer sa maison à sa fantaisie, selon ses besoins, et non d'habiter rue Fortuny ou avenue de Villiers un hôtel solidement construit, aménagé pour les manies d'un autre. Logis banal, en dépit de son particularisme, où le possesseur doit vivre — aux meubles et aux linges près — ainsi que dans une villa garnie de ville d'eau. Alors qu'il serait si agréable d'orienter sa chambre, son cabinet de travail, selon ses goûts, ses habitudes, le plus ou moins de lumière et de solitude nécessaire pour penser.

Ceci dit, revenons au « Vieux Paris » et à M. Robida. Répétons que nous louons en celui-ci une imagination vive, un sentiment très réel du pittoresque, un don d'assimilation remarquable. Le « Vieux Paris » n'est pas une résurrection, pas même une restitution, mais bien une sorte de rêve pittoresque dont nous goûtons toute la saveur.

Nous avons rencontré jadis un jeune apprenti qui nous disait avoir appris l'histoire de France dans les romans d'Alexandre Dumas; ceux qui d'aventure nous parleraient de l'ancien Paris après s'être promenés à travers les décors de M. Robida, nous sembleraient tout aussi sérieux.

Quoi qu'il en soit, remercions les créateurs de cette attraction de nous avoir distrait, à l'aide de silhouettes pittoresques, de l'effondrement des quais et de la tristesse des cailloux et des plâtras qui enlaidirent Paris durant ces deux dernières années.

Charles SAUNIER.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

Tenue au Siège social, 3, place des Vosges, le lundi 23 avril, à dix heures du matin

Présidence de M. GEORGES BERGER, Président de la Société.

A dix heures et quart, la feuille de présence constatant que 56 membres sont présents et que 88 sont représentés, soit 144 membres présents ou représentés, le Président déclare que l'Assemblée qui, suivant l'article 34 des statuts, peut ne compter que 100 membres, est en nombre suffisant pour délibérer valablement, et ouvre la séance.

M. Mercier est désigné pour remplir les fonctions de secrétaire et MM. A. Godillot et Paul Biollay sont priés de vouloir bien accepter les fonctions de scrutateurs.

Après avoir constaté que les convocations ont été faites suivant les prescriptions des statuts et que, de plus, chaque membre sociétaire a reçu un exemplaire imprimé du compte financier de l'exercice, le Président donne lecture du rapport qu'il a rédigé au nom du Conseil. *(Ce rapport est reproduit plus loin, à la suite du procès-verbal.)*

M. Maciet donne ensuite communication du rapport qu'il a rédigé au nom de la Commission du Musée.

Il rend compte d'abord de la très intéressante exposition d'objets d'art rapportés de l'Asie centrale par M. Krafft (la *Revue des Arts décoratifs* en a publié le compte rendu), indique les dons et legs recueillis, et cite les principaux achats faits pendant l'exercice. Il donne des détails sur l'Exposition particulière de l'Union centrale dans le Pavillon Hoentschel, composée de commandes faites à divers artistes et des plus remarquables objets d'art moderne existant dans les collections de la Société. Enfin il exprime l'espoir que le but recherché sera atteint, c'est-à-dire l'alliance de créations originales et de l'ancien et éternel goût français. *(Applaudissements.)*

M. Rossigneux, au nom de la Commission de l'Enseignement, rend compte des services rendus par la Bibliothèque dont les lecteurs s'accroissent chaque année; il cite les noms des donateurs d'ouvrages et remercie particulièrement M. Maciet, donateur permanent d'ouvrages et de gravures qu'il classe lui-même *(applaudissements)*. L'orateur signale une précieuse collection de papiers peints de la fin du XVIIIe siècle, donnée par les héritiers de Jacquemart, sur les conseils de son collègue Follot; il mentionne la suppression momentanée du fonctionnement de l'atelier de moulages et donne des extraits des rapports du Jury des trois concours organisés dans l'année. En terminant, il constate les efforts du Comité de dames pour le développement de son œuvre, et sa participation à l'Exposition universelle dans le Pavillon de l'Union.

Le Président explique ensuite que le compte financier ayant été envoyé à tous les sociétaires, il n'est pas nécessaire, à moins qu'on ne le demande, d'en faire une nouvelle communication. Cette lecture n'étant pas demandée, la parole est donnée à M. Audoynaud, rapporteur de la Commission

de censure. Ce rapport rend compte de l'examen du portefeuille des titres et du contrôle des écritures dont il reconnaît l'exactitude; il déclare que la comptabilité est bien tenue et que les pièces justificatives sont classées avec ordre et méthode et fait honneur à la gestion et à la surveillance de la Commission des finances: il conclut à l'approbation des comptes de l'exercice 1899.

Le Président demande si quelque personne a des observations à présenter sur l'un des rapports qui viennent d'être communiqués à l'Assemblée.

Personne ne demandant la parole, le Président met aux voix l'adoption des rapports et du compte financier. *(Adopté à l'unanimité.)*

La réélection des membres sortants du Conseil est ensuite votée unanimement.

Ces membres sont :

MM. Appert, Georges Berger, marquis de Biencourt, Boucheron, Gustave Dreyfus, Charles Ephrussi, Gustave Larroumet, Molinier, Vever, marquis de Vogüé.

Enfin le Président met aux voix une résolution qui est adoptée, et en vertu de laquelle le Conseil d'administration, conformément à l'article 16 des statuts, est autorisé à faire procéder à la conversion en titres au porteur de titres nominatifs dont se compose l'actif de la société.

RAPPORT DE M. GEORGES BERGER

MESDAMES, MESSIEURS,

Le rapporteur de votre Conseil d'administration pour l'exercice 1899-1900 sera bref. Nous laisserons aux distingués présidents de nos Commissions du Musée et de l'Enseignement l'honneur et le soin de vous mettre au courant des actes principaux de notre existence de plus en plus consacrée à la vulgarisation et au développement des arts décoratifs.

L'exposé de notre situation financière qui vous a été distribué vous aura montré, d'autre part, le souci que nous avons eu d'utiliser, judicieusement mais sans prodigalité, les fonds dont il nous a été permis de disposer.

Notre fortune est à la veille d'être sérieusement entamée par les dépenses de notre installation définitive dans le Pavillon de Marsan et dans ses dépendances. Ces dépenses seront considérables; il ne faut pas se le dissimuler; elles dépasseront probablement nos prévisions, car nous sommes engagés, plus que jamais, à doter le pays d'une œuvre qui ne laisse rien à désirer, par comparaison avec les musées d'art décoratif que les pays étrangers ont depuis longtemps organisés en puisant largement dans les caisses de leurs trésors publics.

Nous n'avons pas besoin de vous rappeler les actes législatifs qui ont mis notre Société en possession des locaux du Pavillon de Marsan et de l'aile nord du Palais des Tuileries, jusqu'au guichet situé en face de la rue de l'Échelle, mais nous devons encore faire observer et proclamer très haut que le Gouvernement met notre patience à une épreuve imméritée en tardant depuis plus de deux années à rendre ces locaux disponibles; les dossiers de la Cour des Comptes continuent à les encombrer. Votre Président, auquel le Conseil a délégué toute autorité pour agir auprès des pouvoirs publics, vient de demander par une lettre pressante adressée au Ministre des finances, que ces dossiers soient transportés d'urgence dans les bâtiments de la rue Cambon, construits à cet effet et qui sont presque terminés; il a réclamé l'ouverture d'un crédit extraordinaire de 25,000 francs destiné aux frais de ce transport, et dont il appuiera la proposition devant le Parlement. Il harcèle les Ministres pour qu'il soit ainsi fait, à bref délai.

Entre temps, un généreux ami de l'art a fait savoir qu'il était disposé à donner, de son vivant même, à la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs une inestimable collection de meubles, de bois sculptés et de tapisseries du Moyen-Age et de la Renaissance qu'il a réunie. Nous avons dû aviser au placement de cette collection qui sera classée méthodiquement dans nos salles par les soins de son donateur. A cet effet, nous avons réussi à faire voter par le Parlement l'attribution à notre Société de trois travées nouvelles, situées à gauche du guichet de l'Échelle. Nous sommes devenus ainsi concessionnaires de la totalité d'une aile très importante du Palais des Tuileries reliée au Louvre; c'est là que les Arts décoratifs trouveront leur temple français.

Ces trois travées nouvelles sont évacuées. Nous aurions déjà fait commencer les travaux nécessaires à leur appropriation s'il ne nous était pas imposé de soumettre nos plans au Conseil des bâtiments civils. Il n'est pas de semaine qui s'écoule sans que votre Président provoque et réclame la convocation de ce Conseil, dont les bonnes dispositions nous sont assurées par le soin que nous avons pris de tenir officieusement et officiellement ses m mbres au courant de nos projets. Le retard nouveau et fâcheux que nous subissons ainsi, donne vraiment une idée aussi étonnante que critiquable du fonctionnement de certains rouages de l'Administration française.

MESSIEURS,

Le Président de l'Union centrale des Arts décoratifs qui a l'honneur de vous donner lecture de ce rapport rédigé au nom du Conseil, n'a pas l'habitude de vous entretenir de sa personne. Tolérez qu'il commette une exception à cette règle. Depuis plus de quatre années il emploie son mandat de député et le crédit que peut lui valoir dans le Parlement sa situation à la tête de grandes Commissions d'affaires de la Chambre, pour soutenir les intérêts de l'Union centrale et les défendre auprès du Gouvernement. Vous savez combien sont multiples, d'autre part, les occupations politiques, industrielles, artistiques et personnelles auxquelles il lui faut suffire. Son courage et son dévouement à votre cause ne faiblissent pas, mais l'âge et la fatigue finissent par se faire sentir en lui. Un repos qu'il n'est point parvenu à prendre depuis beaucoup d'années lui devient impérieusement nécessaire. Il vous prie de vouloir bien lui continuer votre confiance, comme le Conseil lui continuera la sienne, il l'espère du moins, et il vous demande de rester persuadés que même pendant les absences de santé qu'il va être obligé de faire, son attention ne cessera jamais d'être en éveil à propos de tout ce qui peut concerner la bonne renommée de l'Union centrale dans le présent et dans l'avenir. Sa conscience lui commande de vous prévenir qu'il prêchera la plus stricte économie dans la gestion de notre fortune sociale; il regarde en effet la Société de l'Union centrale comme engagée d'honneur par la convention qu'elle a signée avec l'État et qu'elle a acceptée devant le pays, à ménager ses ressources de façon à pouvoir subsister dignement et prospérer pendant quinze années. Abstenons-nous donc d'entraînements coûteux se formulant par des dépenses d'enthousiasme artistique au-dessus de nos disponibilités véritables, jusqu'au jour où, complètement installés dans le Louvre, nous aurons le loisir et la possibilité de dresser le bilan d'un avenir que notre passé aura préparé sagement, brillamment et patriotiquement.

Les rapports qui vont vous être lus rendront compte des concours que nous avons organisés avec plus ou moins de succès, mais avec le désir très arrêté de créer et d'entretenir la plus féconde des émulations.

Les tentatives et les efforts que nous avons faits nous ont fourni des avertissements et des leçons dont nous sommes décidés à profiter. Votre Conseil a acquis la conviction que les concours, même les plus largement ouverts entre les artistes de l'Art décoratif, sont devenus un moyen illusoire. Les artistes de marque hésitent à y prendre part de peur que l'attribution d'une récompense relativement inférieure ne vienne infliger, à celui qui en est l'objet, une sorte de déchéance; les concurrents qui affrontent aujourd'hui l'épreuve d'un concours public sont, pour la plupart, entraînés par l'espoir, trop rarement déçu, que le jury décernera, toujours et quand même, des prix parce qu'il sera mû par le sentiment presque irrésistible d'une sorte de commisération artistique.

L'idée d'organiser des concours à deux degrés serait soutenable, mais ce procédé ne risquerait-il pas de soumettre le jury d'admission à des responsabilités que beaucoup de ses membres n'accepteraient que difficilement?

Les concours d'écoles par lesquels on peut encourager les débutants, en discernant les promesses de talents naissants ou la révélation d'aptitudes naturelles, nous paraissent particulièrement recommandables.

En ce qui concerne les artistes reconnus, le seul moyen efficace de seconder leurs efforts semble devoir consister dans des acquisitions de leurs œuvres ou dans des commandes faites avec prudence à ceux dont la maîtrise est constatée.

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs prendra une part brillante à l'Exposition de 1900. Elle a subventionné la construction d'un élégant pavillon confiée à M. Hoentschel, qui fait autorité dans le monde où le charme décoratif des intérieurs est apprécié. Nous ne décrirons pas ce pavillon dans les salles duquel nous exposerons un choix de belles pièces puisées dans nos collections. Chacun visitera ce pavillon et jugera la façon dont aura été comprise, dans son

ordonnance générale, l'union des règles essentielles de l'élégance voisine de la Beauté, avec les tendances aussi correctes que possible du goût moderne.

Le Comité des Dames de l'Union centrale des Arts décoratifs dont nous ne saurions assez répéter l'éloge, possédera son petit salon dans notre Pavillon. On y appréciera la réunion de mille objets délicatements confectionnés par des mains de femmes, dames du monde ou ouvrières, qui savent trouver dans le travail soit l'occupation délicate de leurs loisirs, soit le moyen raffiné, en même temps que lucratif, d'assurer honnêtement leur existence.

La mort, trop constamment impitoyable, a retranché d'entre nous, au cours du dernier exercice, différents sociétaires dont la mémoire nous restera chère, Paul Sédille, l'artiste consommé, à la fois peintre distingué, musicien passionné, architecte décorateur hardi et amoureux des harmonies de la couleur et du dessin dans la construction, a été emporté par une cruelle maladie.

Guilbert-Martin, le rénovateur passionné de l'art de la mosaïque en France, a été aussi enlevé à notre affection au moment où l'Exposition allait révéler une œuvre capitale à la réalisation de laquelle il avait consacré toute l'énergie de sa pensée artistique et de son savoir technique. Le grand palais des Champs-Élysées est revêtu d'une frise imposante qui indique magistralement les ressources que la décoration monumentale peut attendre de la peinture lapidaire quand un artiste aussi éloquent que Louis-Édouard Fournier dédie à son genre d'admirables compositions et lorsque un praticien de la taille de Guilbert-Martin lui assure une exécution esthétiquement combinée.

Nous envoyons aux familles de Paul Sédille et Guilbert-Martin l'hommage respectueux de notre douloureuse condoléance.

Paul Sédille et Guilbert-Martin étaient membres de notre Conseil d'administration.

Nous avons dû enregistrer en outre les décès de :

Regereau, dessinateur; baron Adolphe de Rothschild, et Isidore Leroy, ancien fabricant de papiers peints, membre honoraire du Conseil d'administration de l'Union centrale.

MESSIEURS,

Nous vous disions en terminant notre rapport de l'an dernier que votre Conseil ne se laisserait ni ébranler, ni décourager par les difficultés administratives ou autres auxquelles il se heurte depuis trop d'années dans la réalisation du projet d'un Musée national des Arts décoratifs. Nous sommes impassibles devant les difficultés et nous restons fidèles à notre drapeau que nous pouvons d'ailleurs fixer au grand mât de notre esquif, car nous touchons décidément au port.

Le Conseil a décidé la frappe d'une plaquette de l'Union centrale des Arts décoratifs. La composition et la gravure de cette plaquette ont été confiées à notre éminent collègue M. Roty, membre de l'Institut, qui s'en est acquitté avec le grand talent et le goût exquis qui caractérisent ses œuvres.

Chaque membre sociétaire de l'Union centrale des Arts décoratifs recevra un exemplaire nominatif de cette médaille.

Nous ne terminerons pas ce rapport sans attribuer à notre personnel la part d'éloges qu'il mérite; à nos conservateurs du Musée et de la Bibliothèque, à notre secrétaire que nous avons promu à la fonction de secrétaire général, à nos employés de bureaux et à nos gardiens et gens de service. Chacun continuera de faire son devoir sans marchander sa peine et sa fatigue.

Vous n'ignorez pas que la baronne Thénard, décidée à donner à son immeuble de la rue des Bons-Enfants les avantages d'une maison de rapport, n'a pu continuer à nous donner l'hospitalité dans le pavillon historique de cet immeuble qui avait abrité la chancellerie du Régent. Nous avons dû subir un nouveau déplacement et concentrer tous nos services dans notre local de la place des Vosges; notre personnel a eu de ce chef l'occasion de nous prouver son inaltérable dévouement.

Notre volonté très arrêtée est de vous accueillir dans un an, sous le toit du Louvre où nous aurons vaillamment conquis et bien gagné notre place.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

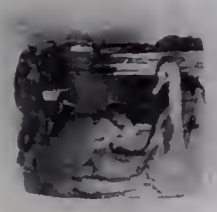
Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

LA BIJOUTERIE ET LA JOAILLERIE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

R. Lalique.
Devant de corsage.

RENÉ LALIQUE

(Premier article)



R. Lalique. — *Bague* appartenant à Mme Waldeck-Rousseau.

Qui n'a gardé de l'enfance le souvenir ineffaçable des jardins merveilleux d'Aladin? A l'appel de ce nom magique, comme au frottement de la lampe, surgissent d'étranges vergers, où dans des allées sablées de nacre, des paons blancs traînent leurs longues queues chargées de perles, où des arbres inconnus ploient leurs branches alourdies de fruits extraordinaires, qui étincellent, sous une lumière miraculeuse, de mille feux surnaturels.

Et depuis, dans notre vie d'homme, ces rêves d'enfant nous ont suivis, laissant l'imagination si fortement impressionnée qu'elle ne trouvera plus guère désormais à s'étonner ou à admirer.

Car, si nous voulions regarder autour de nous, dans notre propre vie, nous nous nous adressions en vain aux arts les plus raffinés, les plus délicats, les plus précieux. Que nous disaient, en vérité, devant le souvenir de pareils enchantements, tous ces beaux ouvrages très sages et très savants, conscien-

cieusement ordonnés pour mettre en valeur quelques pierres fameuses, inappréciables, sans doute, au cours des marchés d'Amsterdam, mais qui ne parlent pas plus éloquemment à notre esprit de sauvages, de primitifs ou d'enfants, que nous restons au fond de nous-mêmes, que le moindre cabochon brillant de verroterie? Seules, quelques créations rares et imprévues, venues de ces lointains pays des contes orientaux, nous rappelaient les inestimables joyaux qui payèrent la beauté de la princesse Badroulboudour.

Un jour, pourtant, il n'y a pas bien longtemps encore, un homme vint qui réveilla brusquement en nous le mirage charmeur de cette splendeur des *Mille et une Nuits*. C'était Lalique.

Son nom aujourd'hui n'a plus rien d'inconnu. Il sonne avec une musique cristalline et tentante aux oreilles des jolies femmes. Étonnées d'abord, inquiètes, un peu défiantes, puis définitivement ravies, elles nous montrent chaque année leur naïve extase ou leur ardente convoitise, devant cet art qui a su si bien se pénétrer d'elles pour exalter leur beauté. Et nous aussi, nous nous arrêtons, attirés invinciblement et longuement retenus devant la floraison incandescente de ces vitrines, qui semble le mystérieux produit d'éclosions naturelles et spontanées. Elle évoque à notre esprit, tantôt à travers un parfum salubre de nature, tantôt à travers le charme de tout le passé ravivé, la silhouette d'êtres étranges et troublants, Salomés ou Salammbôs, a-t-on dit, mais mieux encore, cette figure plus diverse et plus complexe : la femme moderne, pour laquelle Flaubert et Gustave Moreau ont ressuscité, en leur style magnifique, les mythes et les légendes de l'Antiquité.

Nous n'avons donc rien à apprendre sur la biographie de Lalique que chacun ne sache aujourd'hui. Son histoire est des plus simples : c'est celle de tous nos artistes spéciaux de ces arts rajeunis et nouvellement émancipés du décor, celle de Brateau et de Thesmar, de Gallé, de Grandhomme et de Garnier, etc., qui vécurent dans la situation obscure de praticiens ignorés jusqu'au jour où la Société nationale des Beaux-Arts, par une mesure des plus fécondes, prise juste au moment opportun, leur assura l'affranchissement.

Ancien élève de l'École des Arts décoratifs, Lalique travailla longtemps, en effet, pour le compte de grandes et illustres maisons qui ont honoré l'industrie de la joaillerie et de la bijouterie françaises. Le chef de l'une d'elles se plaisait récemment, avec beaucoup de tact et de chaleur, à rendre justice à cet ancien collaborateur de leur glorieuse fortune.

Ses débuts — et nous appelons ainsi toute la première période de sa vie — se ressentirent donc forcément de la direction que lui imprimait cette collaboration anonyme. S'il conquérait chaque jour une habileté professionnelle plus consommée par les exigences mêmes de ce travail quotidien, il était tenu cependant de se plier au goût de ses grands patrons, sans pouvoir réaliser un de ces rêves qu'éveillaient chaque jour, dans son imagination ardente et passionnée, le maniement de ces petites pierres transparentes qui concentrent, dans l'éclat vivant de leurs facettes, toutes les clartés, tous les feux et toutes les splendeurs des soleils qui roulent dans l'espace les prodiges de leurs incendies.

L'occasion lui fut offerte, un jour, par une grande artiste, qui a gardé de ses métamorphoses successives, à travers d'augustes figures du passé, un prestige exceptionnel. Lalique créa pour Sarah Bernhardt des bijoux de belle allure byzantine et hiératique, répondant admirablement au caractère de la grande tragique qui avait incarné *Théodora*. Encouragé par elle et par quelques autres amis, il se décida, en 1895, à se présenter au Salon des Champs-Élysées, dans la section nouvellement créée par la concurrence, et à exposer ses premières tentatives d'un essai d'art tout nouveau de la parure.

R. LALIQUE. — *Dessin de pendant.*

En quoi cet art était-il si nouveau? en quoi différait-il des formes que, à son apparition, on était tenté de classer dans le passé?

Il est aisé de s'en rendre compte, si l'on considère que l'art de la parure a subi toutes les vicissitudes des autres arts d'ornement dans notre histoire contemporaine. Comme eux, il a traversé de nos jours une période très critique.

Bouleversements créés dans la vie politique et sociale des peuples, transformations économiques et scientifiques des industries par l'avènement et les progrès de la machine et la division du travail; circonstances morales de toutes sortes, troublant et déconcertant l'inspiration; tous ces événements, presque simultanés, ont modifié profondément la condition des arts « mineurs » pendant la plus grande partie de ce siècle.

On peut dire que leur condition a été violemment transformée par des révolutions répétées qu'ils n'avaient point connues dans toute la suite des âges.

En particulier, il est permis de constater que l'esprit de curiosité, développé par le grand mouvement historique du romantisme, a rompu le fil de la tradition. L'éclectisme qui fit remonter l'inspiration indifféremment vers tous les âges du passé, où chacun puisait à sa source préférée, créa un dilettantisme facile et dangereux, qui devait amener infailliblement un chaos de styles, aidé encore par la diffusion rapide due à l'activité puissante des procédés industriels modernes.

Si l'on mit une apparence d'ordre dans tout ce pillage dévergondé du passé, ce fut pour accorder conventionnellement à chaque style un caractère défini qu'on croyait répondre à son esprit. On faisait de l'antique, du gothique, du Henri III, du Louis XIII ou du Louis XV, suivant certaines destinations arbitraires que nous nous plaisions à donner à ces styles. Et il semblait qu'il ne restât plus rien à trouver désormais, tous les siècles précédents ayant travaillé pour nous.

De là, une véritable impuissance à créer.

Soudain se forma un mouvement de réaction individualiste. Sous la poussée des luttes économiques entre les peuples, se produisit un effort actif et continu pour faire prévaloir dans les industries le caractère d'art, le seul, en ce qui nous concerne spécialement, qui nous permit de lutter contre nos puissants concurrents. Les arts mineurs reconquirent donc leurs droits près de leurs aînés. Cette situation nouvelle eut des conséquences de toute nature. Elle créa bien des illusions décevantes et fit nombre de déclassés. On avait voulu amener le trop-plein des artistes dans l'industrie; on fit surtout miroiter aux yeux de bien des malheureux artisans ce prestige d'artiste. Mais elle a eu pour effet de rompre avec des habitudes routinières qui semblaient indélébiles, et de stimuler très vivement les initiatives, au point même qu'il s'en est suivi un tumulte d'efforts individuels aboutissant, pour le présent, à une certaine cacophonie. De graves défaillances de goût, la recherche du bizarre par la poursuite à tout prix de l'inédit, la haine du passé par la prétention à créer de toutes pièces un style nouveau, telles sont souvent, hélas! les caractéristiques les plus saillantes de nos productions contemporaines dans tout le vaste domaine des arts du décor. Il ne faut point, cependant, ni trop s'étonner ni trop se plaindre de cet état de choses, car tel qu'il est, c'est la vie. Nous passons par une période de transition, sans doute un peu douloureuse. La difficulté évidente est de ressaisir le fil de la tradition qui nous a échappé. Dans les époques antérieures, l'art a pu passer d'une période à une autre, insensiblement, par délicates transitions. Aujourd'hui, ou bien nous nous rattachons à tout le passé à la fois par des imitations stériles, ou bien nous tâtonnons pour retrouver la vraie voie.

R. LALIQUE. — *Diadème* (profil), appartient à Mme la comtesse de Béarn.

La vraie voie, au milieu de cette poussée inextricable de végétations hardies, spontanément jaillies de toutes parts, on commence à la distinguer, grâce à quelques jets plus robustes qui dominent les autres et de loin en loin forment comme de visibles jalons. La vraie voie, c'est, dans tous les arts, la tradition du bon sens et de la logique, de la réflexion et de la méthode, celle qui conduit l'inspiration, avec indépendance, droit devant elle, à travers champs, en dehors

des sentiers battus des conventions et des préjugés, mais celle aussi qui n'abandonne pas l'imagination à des écarts bientôt dangereux, et tout au contraire, la discipline, la guide et la féconde par l'observation et par l'étude.

Les autres arts nous avaient donné déjà de grands et salutaires exemples. Il appartenait à Lalique de remplir ce glorieux rôle dans l'art merveilleux de la parure, et de nous montrer par quel incomparable don d'imagination émue et sensible, éveillé par des facultés d'observation attentive, patiente et réfléchie, il est parvenu à créer un art riche et varié, vivant et expressif, qui est vraiment un art nouveau et qui caractérisera heureusement notre génération dans cette manifestation spéciale du beau.

R. LALIQUE. — *Diadème* (face), appartient à Mme la comtesse de Béarn.

Dans tout ce mouvement général de réveil des arts, alors que chacun d'eux avait tenté les efforts les plus suivis pour se mettre au courant de nos mœurs, à la portée de nos besoins, au diapason de notre âme contemporaine, on se demande avec étonnement comment cet art de la parure, si intimement mêlé à la vie de l'homme, a pu rester si longtemps stationnaire dans un état végétatif?

Ce retard tenait à diverses causes économiques, les unes nous l'avons vu générales à tous les arts, les autres particulières à un art qui emploie certains éléments de la richesse que des préoccupations un peu terre à terre ont fait considérer exclusivement sous leur signification de préciosité, sans se soucier du caractère d'art qu'ils pourraient revêtir.

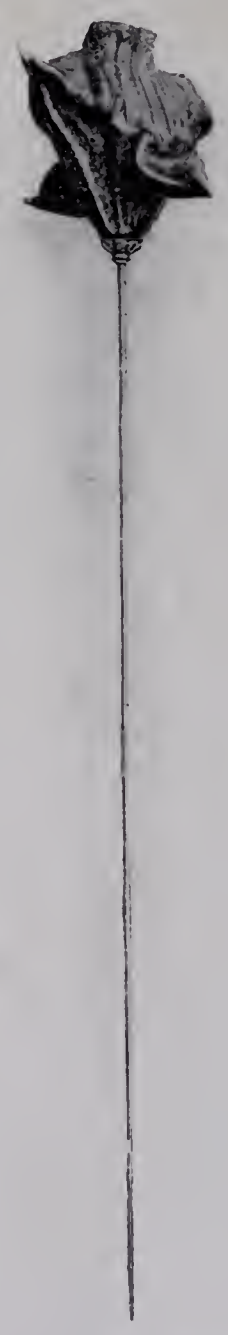
RENÉ LALIQUE.
Clé de l'écrin renfermant le Diadème de la Comtesse de Béarn.

C'est ainsi que le diamant, matière rare par excellence, a occupé dans l'art du bijou une place telle que cet art, longtemps, a paru n'avoir été créé que pour lui. Bien qu'il soit devenu de plus en plus accessible de prix, surtout à partir de 1867, depuis la découverte des mines abondantes du Cap, bien qu'il ait cessé, écrivait déjà le rapporteur de l'Exposition de 1889, « d'être l'apanage exclusif des classes les plus riches, en même temps que la faveur de ces joyaux se répand de plus en plus dans les classes moyennes », le diamant exerce dans l'art du bijou un véritable fétiche.

On ne se préoccupe plus que de le faire valoir, par la taille, par le montage, par l'assemblage; le diamant s'asservit despotiquement l'art du bijou.

Une autre cause certaine de cette inertie, ce sont les errements anciens qui canalisent les arts et les maintiennent prisonniers des classifications étroites qu'ils se sont données. Jusqu'à Gaillard, tout graveur au burin répudia, dans ses planches, l'emploi de l'eau-forte ou de la pointe-sèche; les lithographes refusent d'admettre parmi eux Fantin-Latour parce qu'il ne reproduit pas directement son dessin sur la même matière. Les joailliers, tout en admirant peut-être Lalique, l'écarteront de leur corporation, et les orfèvres marqueront sans doute à son endroit les mêmes scrupules. C'est partout la même chose. On subit la tyrannie des classifications à outrance, créées, d'ailleurs, bien plus d'après les moyens que d'après le but, suivant des habitudes surannées, explicables jadis en raison des obligations de l'apprentissage professionnel, et l'on conserve les divisions de joaillerie : bijouterie, orfèvrerie, émaillerie, etc., alors qu'il serait plus juste de dire, tout simplement : l'art de la parure, l'art de la table, etc., sans se soucier de diviser des procédés qui sont tous les jours appelés à vivre dans une plus étroite collaboration.

Telles sont les réflexions que se faisait lentement Lalique, en pénétrant chaque jour davantage dans l'esprit de cet art plein de ressources infinies, auquel nous voudrions demander, plus qu'à tout autre, la variété et la beauté, puisque son rôle est de contribuer à l'embellissement de la personne humaine, et qui en est encore réduit à assembler gravement de petites pierres autour d'une ou de plusieurs autres plus grosses, sous des formes deux fois centenaires de rubans, de nœuds, d'aigrettes, de dentelles, de combinaisons géométriques, avec une seule variation dans tout le siècle, l'imitation en diamants de la fleur.

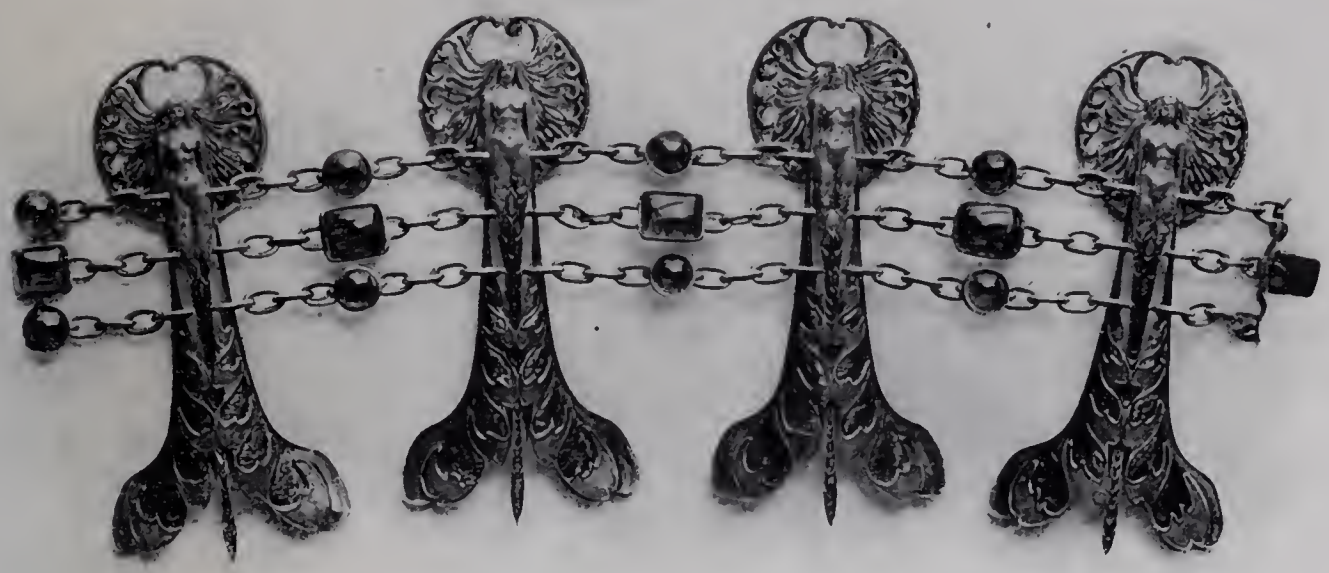


R. Lalique. — *Épingle* appartenant à Mme Waldeck-Rousseau.

La grande révolution qu'aura accomplie Lalique aura été de créer le bijou pour l'art et non pour la richesse de la matière, et de s'adresser avec indépendance à tous les moyens d'expression que lui assurait l'association des divers procédés de travail des pierres, du métal et des émaux. Sa gloire d'artiste aura été de créer un art de fantaisie, de caprice et de charme, par l'union étroite de l'imagination et de la méthode, du sentiment et de la raison.

* * *

Nous ne parlerons pas de ses premiers ouvrages, confondus dans le vaste anonymat des servitudes artistiques. La trace en est conservée dans ses cartons, que



R. LALIQUE. — *Bracelet de manche.*

Roger Marx[1] appelle heureusement son *Livre de vérité*. Ce sont presque toujours des combinaisons géométriques ou des stylisations décoratives de fleurs, ingénieuses et savantes, où les émaux concourent souvent à faire valoir les pierreries. Mais cette partie de son œuvre a dû dépouiller toutes qualités vraiment primesautières pour obéir aux exigences de la production industrielle.

Prenons son œuvre à partir de 1895, dans ces cinq envois aux Salons qui ont suffi à impressionner si fortement l'art de la bijouterie et à lui donner une impulsion nouvelle.

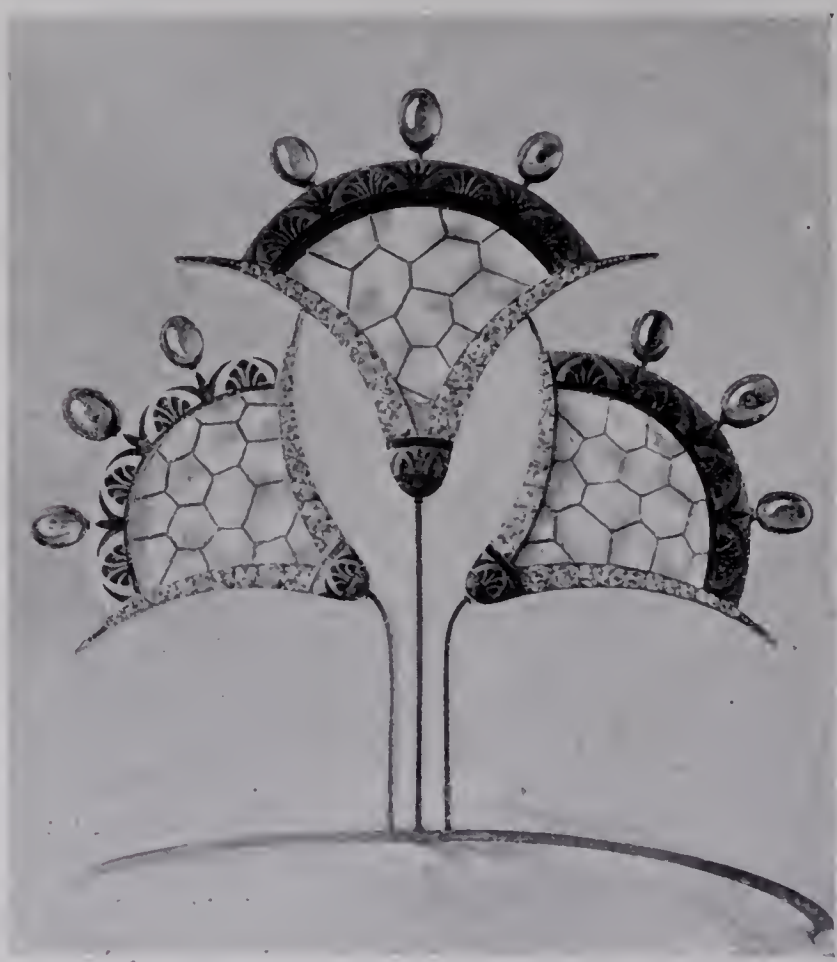
Ce qui la caractérise d'abord à nos yeux, dans cette allure indépendante de caprice et de fantaisie, c'est une sensitivité émue et vive d'artiste et de poète, qui se manifeste par une imagination toujours exaltée et une curiosité éveillée, attentive et réfléchie.

Son inspiration puise, inégalement d'ailleurs, aux deux grandes sources premières de la nature et de la tradition.

Dans le passé, dont il remue discrètement la cendre, il prend une étincelle vivante au foyer qui anime les plus anciennes civilisations. Sans souci pédantesque de restitution archéologique, sans préoccupation pratique de plagiaire impuissant, il suit distinctement, dans les vitrines des musées, où ils s'étalent, figés et sans vie, tous ces trésors de l'antique Égypte, de la Chaldée, et de la Grèce, auxquels sa pensée redonne l'âme en les rétablissant idéalement dans leurs fonctions d'autrefois. Aussi, est-il tenté par une forme de parure, un élément ornemental, un rythme décoratif, l'application d'un principe, l'emploi d'un procédé ou la combinaison d'une matière? c'est toujours par un souvenir libre et dégagé des entraves de l'exactitude, par l'esprit plus que par la lettre qu'il les interprétera.

1. Roger Marx, *René Lalique, Art et Décoration*, Juillet 1899.

Tantôt, il prend à l'art égyptien ses pectoraux hiératiques, ses scarabées et ses sphynges, et l'art exquis de ses harmonies céruléennes; tantôt il emprunte aux Assyriens leurs cylindres de jade et de cornaline; tantôt il demande à la Renaissance française ses pendants merveilleux qui amusent les doigts distraits des jolies femmes oisives. Agrafes arabes, cabochons mérovingiens, chantournements français du siècle qui nous précède, et toutes les combinaisons savantes et capricieuses de l'Extrême-Orient, il ne récuse rien de ces formes qui sont devenues un bien commun, aujourd'hui dans la circulation. Mais il se les assimile par une compréhension nouvelle, toute moderne, de la poésie de ces anciens arts.



R. Lalique. — *Ornement de coiffure.*
Appartient à Mme la comtesse de Béarn.

Cependant, c'est à la nature qu'il porte son culte le plus fervent et le plus ému. Devant elle, son imagination s'exalte et se passionne dans une sympathie de vrai poète pour tous les êtres et toutes les choses. Aucun spectacle ne lui est indifférent. Avec un œil sensible et précis de peintre, et l'on dirait même de naturaliste, il contemple et il analyse tous ces prodiges qui s'accomplissent à l'infini devant nos yeux indifférents. Il n'est pas attiré seulement par la splendeur des grandes harmonies, mais par le mystère de la vie individuelle des êtres: le secret de la formation de la fleur et du fruit, l'ingéniosité merveilleuse de la conception de l'insecte et de l'oiseau. Il épie les bourgeonnements, il guette la toilette des fleurs, qui déchiffonnent leurs pétales à l'aurore; il s'intéresse aux plus infimes créatures, aux plus pauvres insectes, les nécrophores ou les colimaçons; aux plus humbles végétaux, à l'herbe qui pousse entre les pavés, au pissenlit, ami du cantonnier, qui évapore son duvet étoilé, dans les tas de cailloux géométriques, aux bords des routes; au volubilis, bohème des haies; à la frêle pariétaire, qui se cramponne entre deux gravats. Il est, lui aussi, vraiment, « le camarade

Des petites fleurs d'or du mur qui se dégrade »

2

1

3

René Lalique — 1. *Cadre émaillé*; 2 et 3. *Pends-à-col*, appartenant à Mme Waldeck-Rousseau.

et « le frais papillon » pourrait également rassurer la rose effrayée, en lui disant qu'« il est de la maison ».

Il s'étonne et il s'émerveille en connaisseur de cette ensorcelante orfèvrerie de la nature, qui enchâsse si savamment l'émail des yeux dans l'orbite, les ergots de corne dans la peau rugueuse, la châtaigne rousse dans sa coque verte hérissée, l'œuf gris et rose de la noisette dans sa collerette tortillée et dentelée d'un doux vert pâle; qui ajuste si sûrement les élytres mordorés des scarabées, les étamines et les pistils de la fleur, et sait trousser si sveltement les pétales d'une corolle.

Dessin de René Lalique.

A force d'observer attentivement tous les phénomènes merveilleux de la métamorphose des êtres, il concevait une infinie variété de formes et d'harmonies, qui s'explique par l'infinie variété de la vie elle-même, car, dans la nature, toujours logique, la forme est toujours l'expression d'un besoin.

Il trouvait donc, dans la nature, à la fois des éléments inépuisables d'inspiration et de fortes leçons de discipline intellectuelle et artistique.

Sa préférence, on le conçoit, est pour la fleur, qui, dans le naïf orgueil des hommes, semble n'avoir été créée que dans le seul but de lui plaire. Il l'interprète quelquefois largement dans ses principes essentiels; mais, au lieu de s'appliquer à martyriser ses formes dans l'immobilité glaciale des stylisations exaspérées, il s'ingénie à la comprendre, à la traduire, à la faire revivre en matières impérissables dans son charme frêle et passager, dans la palpitation de sa vie ardente et éphémère, dans sa grâce, sa légèreté et sa mobilité.

Il les aime toutes. Il connaît leur nature physique, leur caractère propre et leur vrai langage. Il aime les fleurs chaudes et passionnées des serres et

des jardins, les orchidées exotiques, aux gesticulations grimaçantes; la pourpre des œillets lascifs, qui vibrera dans la froideur mate de l'argent; les roses voluptueusement épanouies, dont les petits boutons sont étroitement serrés dans leurs corsets verts, aux découpures en forme de flammes; les retombées mélancoliques des fuchsias pleureurs. Mais il semble professer une prédilection marquée pour les fleurs les plus modestes: la petite grisette des fenêtres de faubourg, la capucine, ou les humbles petites fleurs des bois qui sourient discrètement dans les mousses et les feuilles sèches: la véronique, le nénuphar des étangs, la fleur de fraisier sauvage, le silène et les messagères du printemps que ramassent les amoureux: le coucou, la violette et l'anémone-sylvie. Il a même contribué, avec Gallé, avec Thesmar, à la réputation que se sont faite aujourd'hui ces pauvres parasites des terrains arides et des arbres, le chardon et le gui, assez discrédités dans l'art, malgré le souvenir glorieux des bardes d'Écosse ou de Bretagne. Il ne dédaigne pas les fruits: fraises, noisettes, pommes de pin, figues violettes et mordorées, mûres des ronces, et les fruits du sorbier des oiseaux, du cytise et même de l'eucalyptus, et jusqu'aux pois qui entr'ouvent leurs cosses d'émail vert pour égrener des diamants. Comme il contemple les fleurs à toutes les heures, il examine les arbres à toutes les saisons; il utilise leurs branchages, leurs feuillages: pins, érables ou sycomores, eucalyptus, saules ou marronniers, s'inspirant des masses de leurs frondaisons, des découpures de leurs feuilles, faisant jouer, à travers les croisements de leurs ramilles, l'éclat des fleurs vermeilles ou des beaux fruits dorés; ou bien ouvrant, dans les petits fonds de ses pendeloques et de ses peignes, des lointains de ciels et d'eaux derrière les branches dénudées.

(A suivre.) LÉONCE BÉNÉDITE.

R. LALIQUE. — *Dessin de pendant.*

Devant de foyer en fer forgé composé et exécuté par E. Robert.

LA FERRONNERIE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

ÉMILE ROBERT

(2e article[1])

L'activité d'Émile Robert lui a permis de produire de nombreux ouvrages. Dans ce deuxième article, nous nous arrêterons sur quelques-unes de ses œuvres que l'on trouvera reproduites ici et qui caractérisent plus particulièrement son talent.

Comme on peut le remarquer dans la grille où le gui a été pris par M. Robert comme thème ornemental, ses œuvres, tout en ayant un aspect nouveau, ont toujours un caractère classique, tant elles ont une belle ordonnance architecturale et une décoration simple, sans nulle extravagance. Cette grille donne bien une impression d'élégance, et cependant quelle simplicité dans les lignes et quelle sobriété dans le décor! Est-il possible de tirer de l'interprétation d'une seule feuille une silhouette plus délicate et plus artistique! La symétrie est apparente dans l'ensemble et paraît l'être aussi dans le détail; les feuilles conservent néanmoins, de chaque côté du montant central et

1. Voir même volume, page 177.

du barreau transversal, une libre allure qui rappelle la nature. Le couronnement de la grille, de forme circulaire, exigeait une symétrie plus précise que l'artiste a parfaitement observée.

Nous retrouvons les mêmes qualités dans la seconde grille que nous reproduisons et qui a été exposée au Salon du Champ-de-Mars de l'année dernière, où elle fut très admirée. Elle est cependant conçue avec une liberté plus grande et une indépendance très accusée dans l'arrangement du décor, qui reflète plus exactement la nature. Entre les barreaux de fer bien campés, qui forment un cadre solide, les tiges grimpent, s'enchevêtrent, contournent l'armature comme si elles avaient poussé là tout naturellement. Cependant le décor n'est pas touffu; il garde une belle aisance et une ordonnance toute proche de la symétrie. L'artiste a su délicatement poser les feuilles de trèfle qui terminent chaque brindille à la place qui convenait, pour rétablir l'ordre dans le désordre apparent. Chaque arrangement partiel des feuillages constitue une ferrure qui a son utilité et joue le même rôle décoratif et pratique que les peintures sur les portes de bois. Cette grille ne donnerait pas, en réalité, cette impression de légèreté et de finesse, si elle n'avait été exécutée avec une perfection rare et une profonde connaissance de l'art de traiter le fer. L'armature rigide est en gros barreaux, supportant avec facilité les brindilles qui viennent y prendre naissance par des soudures. C'est un véritable travail de fer forgé dans lequel les difficultés d'assemblage ont été vaincues sans le secours des vis et des rivets.

E. Robert. — Porte-bouquet, fleur de capucine, exécuté en fer forgé.

La *grille au paon* est d'une jolie composition; elle est séduisante et gracieuse. Le paon qui fait la roue, perché sur des entrelacs, réjouit aimablement la partie inférieure du cadre, qu'il décore de son cercle de plumes, et les marguerites forment un cadre seyant à la beauté épanouie de l'orgueilleux oiseau. L'art de M. Robert apparaît pleinement dans cette composition où il a su allier dans un même décor la faune et la flore, en les faisant sympathiser. Les marguerites toutes rondes rappellent par leur forme les plumes de paon et s'échappent par une courbe légèrement accusée des feuilles qui sont interprétées de telle sorte qu'elles ont un air de parenté avec des plumes. Cette grille ne donne cependant pas cette impression de force que doit avoir toute œuvre de fer forgé; elle est un peu mièvre, et son image rappelle trop les panneaux de tapisserie, bien qu'en réalité l'œuvre elle-même ait un caractère plus ferme. Il est vrai de dire que cette grille, destinée à séparer une salle à manger d'un salon, doit avoir dans son architecture et son décor un aspect moins sévère et moins rude qu'une grille qui défend l'entrée d'une maison.

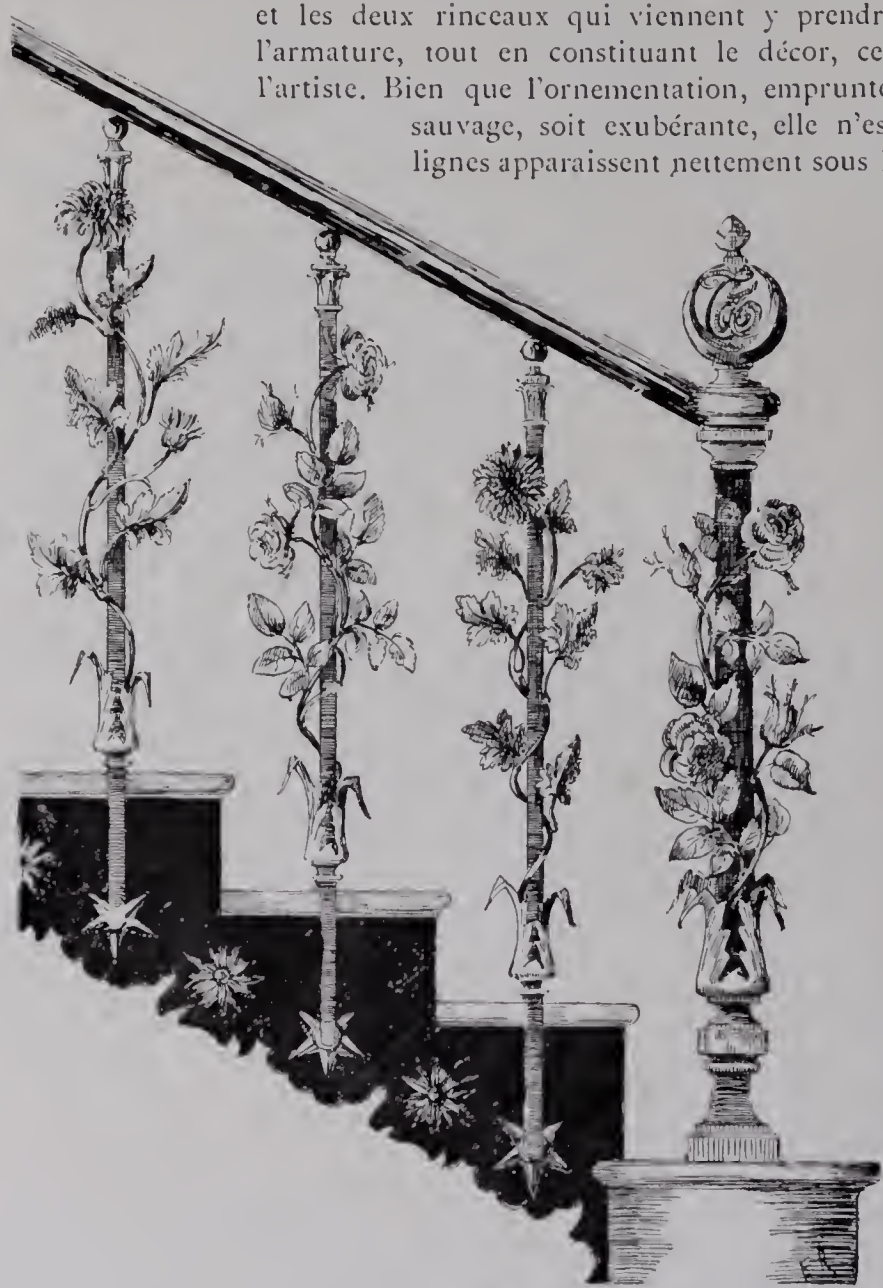
La quatrième grille reproduite ici dénote le souple talent de M. Robert; peut-être ne plaira-t-elle pas à tous; mais il faut bien reconnaître dans cette œuvre, d'un art ultra-moderne, une science de composition poussée dans ses extrêmes limites. Dans les *Salons* de ces dernières années, quelques artistes ont voulu nous prouver qu'un style d'où l'interprétation de la nature, sous quelque forme que ce soit, était exclue systématiquement, pouvait

donner satisfaction à ceux qui réclament un art décoratif nouveau. Pour être logiques avec eux-mêmes, ils ont dû abandonner tout ordre et toute symétrie. Que devait-il résulter de tout cela? C'est que leurs œuvres nous ont inquiétés sans nous étonner et qu'elles nous ont donné des cauchemars au lieu de nous procurer de doux rêves. M. Robert s'est laissé tenter par ce genre, mais au moins il a su prouver qu'il est possible, par une savante ordonnance des lignes seules, de constituer un décor original et véritablement artistique. Tout d'abord, cette grille est bien construite et solidement établie, ce qui n'est pas une des moindres qualités de tout objet qui doit être utile et pratique, qualités qu'on ne trouve pas souvent dans les œuvres auxquelles nous faisions allusion plus haut. Les arabesques qui courent entre les barreaux ne sont pas des lignes filandreuses, qui remplissent les vides pour les remplir. Chacune d'elles prend naissance sur un montant, comme les branches prennent naissance sur le tronc d'un arbre et forment un décor parfaitement ordonné et homogène. Les rares feuilles que l'artiste a mises dans sa composition sont nécessaires pour égayer la silhouette trop sèche et trop maigre sans elles. Cette grille, conçue dans un style dont il ne faut pas encourager l'éclosion, offre néanmoins cette particularité qu'elle nous permet de constater que toute construction décorative peut prétendre à la beauté, alors qu'elle est saine et logique au point que nous puissions en reconnaître les traits distinctifs.

E. Robert. — Bras de lumière pour éclairage au gaz, exécuté en fer forgé.

Dans un ordre d'idées tout autre, M. Robert a construit un balcon qui figure à l'Exposition de 1900. Autrefois, pour être admis dans la corporation des ferronniers et obtenir le titre de *maître*, il fallait créer un *chef-d'œuvre;* les maîtrises ont disparu, et c'est aux expositions que les artistes demandent des titres et des récompenses. Loin de moi la pensée d'insinuer quoi que ce soit; je veux simplement dire que M. Robert, qui prend part à l'Exposition universelle, a eu le légitime orgueil d'y faire bonne figure et d'y représenter avec honneur la ferronnerie française. Il a donc construit son *chef-d'œuvre* (ce mot ayant sa signification ancienne) pour prouver que toutes les difficultés de l'art de travailler le fer pouvaient être vaincues par lui. Là n'est pas seulement son ambition; elle est plus noble et plus désintéressée, car, comme nous le verrons plus loin, l'habile ferronnier dont nous parlons aime l'Art *pour l'Art* et son métier plus que tout. Il voudrait voir renaître chez nos architectes le désir de demander aux ferronniers leur concours dans la décoration de nos palais et de nos maisons; il fallait leur faire voir qu'ils peuvent trouver en eux des collaborateurs instruits, avisés et ayant une connaissance parfaite et approfondie de tous les secrets de leur métier. A ce propos, une remarque s'impose immédiatement. Si l'on compare l'œuvre de M. Robert, j'entends comme exécution seulement, avec les grilles et les balcons qui décoreront des palais, dont le coût s'élève à plusieurs millions, on verra qu'il est infiniment regrettable de faire des adjudications quand il s'agit d'œuvres importantes qui doivent rester. Pourquoi le ferronnier n'a-t-il pas été désigné, au même titre que les sculpteurs ou les peintres, pour décorer nos monuments? Lorsqu'il y a soumission, quelle garantie peut-on avoir au point de vue de l'exécution artistique? Il faudrait avant tout savoir qu'en Art le bon marché n'existe pas.

La belle pièce de ferronnerie qu'expose M. Robert respire la force, la santé; on voit, même sans être un connaisseur, que toutes ses pièces sont indissolublement liées entre elles, et que le temps n'aura jamais raison d'une œuvre pareille; l'armature, solidement construite, offre des points d'appui capables de résister à l'ornementation. Du reste, le médaillon central et les deux rinceaux qui viennent y prendre naissance font partie de l'armature, tout en constituant le décor, ce qui prouve l'habileté de l'artiste. Bien que l'ornementation, empruntée à la fleur de l'artichaut sauvage, soit exubérante, elle n'est pas touffue; les grandes lignes apparaissent nettement sous le décor luxueux. La disposition des feuillages, les courbes et les enroulements graciles et gracieux des brindilles, l'épanouissement des fleurs au centre des rinceaux, tout cela est d'un art sérieux et savant. Quant à l'exécution, elle est d'une perfection rare et d'une habileté merveilleuse.



E. Robert. — Rampe en fer forgé, rose et chrysanthème, exécutée pour un palais du Sultan à Constantinople (M. Pellissier, architecte).

M. Pellissier, le talentueux architecte, qui construit un palais pour le sultan de Constantinople, a confié à M. Robert la direction des travaux de ferronnerie. Nous ne pouvons malheureusement reproduire ici qu'une partie du travail commencé. C'est une rampe d'escalier qui doit être, selon la volonté impériale, composée uniquement de roses et de chrysanthèmes. Une interprétation très proche de la nature s'imposait pour le genre de décoration exigé. Aussi l'artiste n'a-t-il pas hésité à modeler ces fleurs avec une certaine recherche, pour leur donner un semblant de vie; ce sont de vraies roses et de vrais chrysanthèmes noirs qui marqueront le chemin de la somptueuse demeure.

De même que la ferronnerie architecturale a été abandonnée pendant une très longue période, les applications nombreuses et diverses du fer forgé, qu'on faisait autrefois dans le mobilier, furent délaissées. Les coffrets, les armatures de bahuts, les landiers, les chenets, les grilles de foyer, les heurtoirs, les serrures, les lampes, les suspensions, les pentures, etc., sont toutes choses que le forgeron faisait au bon vieux temps. Ces pièces, aujourd'hui très recherchées par les collectionneurs, ne sont guère demandées à l'artisan. M. Robert exerce sa fantaisie en de multiples objets de ce genre, dont il voudrait voir une nouvelle éclosion.

Le fer, qui est une matière relativement lourde, ne se prête pas à la fabrication de tous

nos objets de luxe ou d'utilité. Les appareils d'éclairage, par leur destination fixe et leur rôle décoratif prédominant, constituent une belle ressource pour l'art du ferronnier, d'autant plus que toute une réforme est à faire dans la fabrication des lustres et des appliques pour l'électricité. Le mince fil conducteur de la lumière semble désirer, pour l'accompagner, une ornementation aux lignes un peu frêles; il s'accommode mal de lourds et massifs ornements. Il attire forcément une ornementation nouvelle, très délicate, très fine, capricieuse et origi-

E. Robert. — Grille de tombeau, composition de J. Dampt.

nale. Comment supposer que les lustres, les vulgaires chandeliers, les appliques pour bougies puissent subir une adaptation propre à cette lumière sans flamme vacillante, de coloration bleue et d'intensité si merveilleuse? Pour sortir de la banalité, du déjà vu, il faut en quelque sorte à l'artiste une imagination où n'aurait pénétré ni l'image des styles anciens ni les formes connues. Sa tâche est facilitée par la nature même de l'éclairage électrique, qui ne nécessite ni tuyau de conduite comme le gaz, ni appareils de propreté, ni dispositions spéciales aux murs des appartements.

Le bras de lumière portatif à une seule ampoule que M. Robert a fabriqué est d'une belle venue; la stylisation des feuilles qui ornent le support est très originale et donne à l'ensemble une silhouette d'aspect tout nouveau et bien séduisant. Les autres appareils, tels que la lampe à pétrole, la suspension et l'applique reproduites ici, dénotent tous une grande recherche décorative.

L'applique à gaz, dont le thème ornemental se compose d'une ombellifère, est une œuvre de ferronnerie tout à fait remarquable. La structure même de l'appareil est formée par des tiges en gros fers carrés, sur lesquelles prennent naissance les feuillages et les fleurs; rien n'est superflu dans cette composition et tout y est à sa place exacte. Le décor et la construction se confondent dans une homogénéité, qu'une stylisation de l'ombellifère, parfaitement comprise et bien appropriée au travail du fer, rend aussi séduisante et aussi vraie que celle de la plante naturelle.

Tout à l'heure, il a été fait allusion à l'ambition désintéressée d'Émile Robert; nous

E. Robert. — Balcon en fer forgé.

voulions parler de son rôle d'éducateur. Nul, plus que lui, ne s'est préoccupé des questions très complexes de l'éducation artistique de nos jeunes artisans. Tout comme son illustre prédécesseur, Mathurin Jousse, il a voulu être utile aux artisans de sa corporation. En 1896, il fondait à ses frais la *Revue de la Ferronnerie ancienne et moderne*, véritable encyclopédie de l'art du fer forgé; en créant cette Revue, dont il était le directeur, le rédacteur en chef et le dessinateur, il avait un double but : d'une part, permettre à ses jeunes confrères et aux élèves des écoles d'art décoratif de trouver dans un recueil périodique des leçons pratiques, leur permettant de vaincre toutes les difficultés du métier, et, d'autre part, encourager et soutenir ce mouvement qui se dessine en faveur de la ferronnerie et en faire connaître les multiples applications, aussi bien en architecture qu'en art mobilier. Il avait ainsi résolu, pour sa corporation, un de ces problèmes ardus et difficiles que l'éducation de nos artisans modernes pose aux professeurs de nos écoles d'art décoratif, aux pouvoirs publics et à nos industriels. Malheureusement, ces études profitables et rationnelles ont été interrompues aux approches de l'Exposition.

Toujours préoccupé de vérité, amoureux de la nature, interprète sans égal des fleurs et des plantes, dessinateur sobre et original, constructeur expérimenté, artisan consciencieux, d'une habileté rare, tel est Émile Robert, le maître ferronnier de ce temps.

On peut donner ce titre à un artiste, à un rénovateur et à un éducateur tel que lui.

Louis AUBRY.

PAVILLON DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Salon du Bois : ameublement et décoration en bois de platane d'Algérie sculpté; tenture en soie brochée de ton mat et rosé; panneau peint par M. ALBERT BESNARD.

Une des vitrines du *Salon du bois.*

LE PAVILLON

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

MON CHER CHAMPIER,

Vous me demandez mon impression en cinq lignes sur le Pavillon des Arts décoratifs à l'Exposition de 1900. C'est en des pages entières que je voudrais traduire mon sentiment admiratif et reconnaissant pour l'œuvre charmeresse de M. Georges Hoentschel, pour l'hospitalité magnifique et bienfaisante que notre Union centrale offre aux artistes du décor et à la foule en quête d'un peu de repos. Mais vous ne pouvez me donner ni espace ni répit; je ne vous transmettrai donc, d'une étude approfondie et amoureuse, que le souvenir très agréable du plus gracieux ensemble.

Votre ami,

GALLÉ.

II[1]

Veux-tu m'aimer? Je t'offrirai
Ce que l'on donne aux fleurs de serre :
De l'eau pure, et de l'air filtré.
J'ai deux chambres, un cœur sincère,
Et trois voisins sur mon carré.

Edmond HARAUCOURT.

Support des vitrines du *Salon du bois* en platane d'Algérie sculpté.
(Motif : l'églantier.)

C'est quatre chambres et non trois que nous offre M. Hoentschel, d'un cœur très sincère et très chaleureux : la bleue pâle, l'aurore, la chaufournière et la vert-de-grisée.

Quant aux « trois voisins du carré », ces *cave canem* de la porte ajoutent aux fins attraits de notre logis la saveur des contrastes forts et inattendus.

Si l'on parvient à découvrir, ce *buen retiro*, le Pavillon de l'Union centrale, l'on y savoure ce qui manque le plus souvent aux bazars de notre Nijni-Paris : l'ampleur, la mesure, l'atmosphère respirable, l'ordonnance, la clarté, le jour à la fois lumineux et bluté, la sobriété et le tact dans la somptuosité, une oasis dans la capitale même de l'encombrement, des proportions élégantes et nobles, de larges baies, de vastes fenêtres, où les

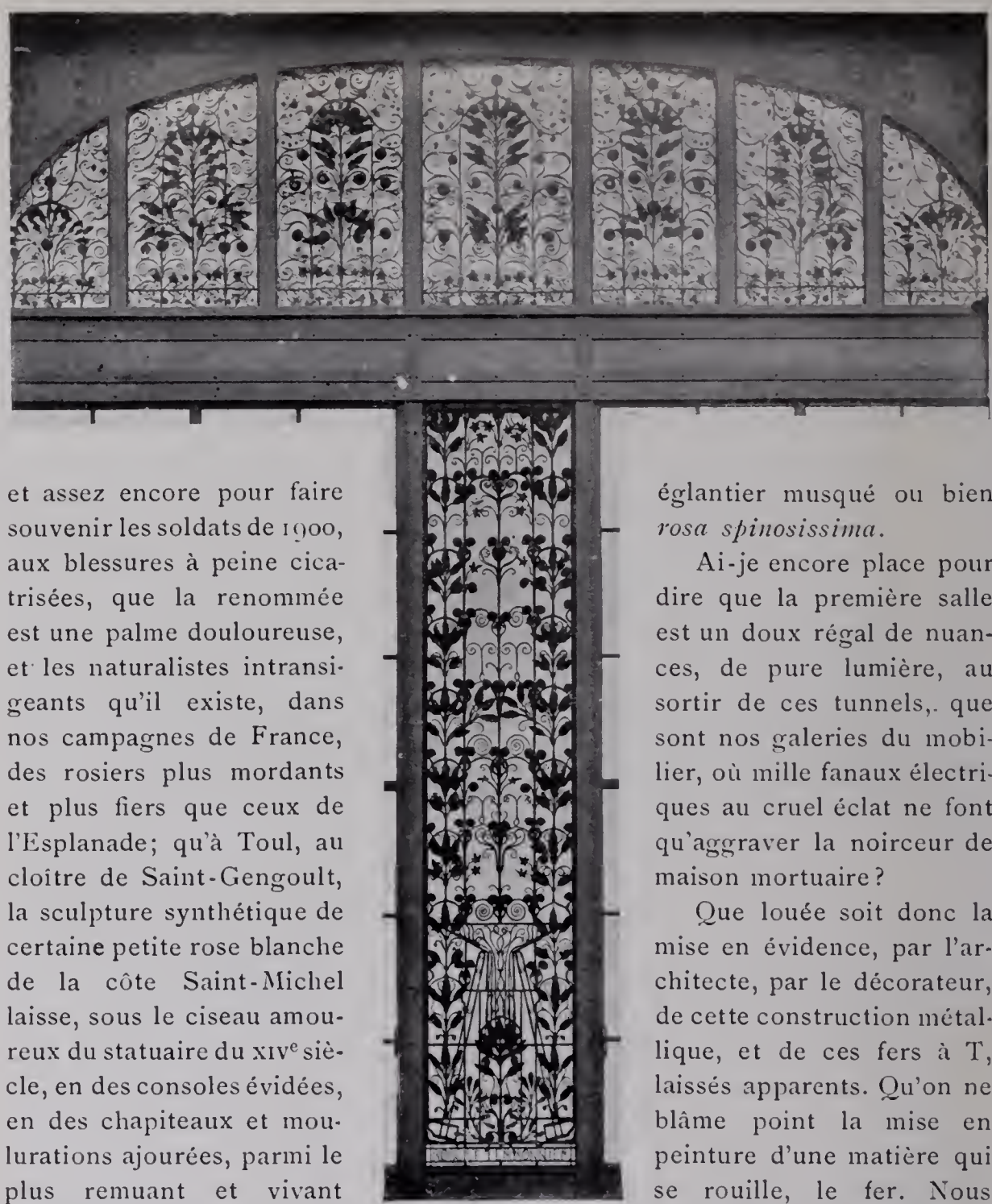
1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, même volume, page 169. Notre collaborateur, M. Joseph Balmont a commencé la description de ce remarquable Pavillon. Mais, avant de donner la suite de son étude, nous croyons devoir insérer ici les belles pages que notre ami Émile Gallé, l'éminent et glorieux verrier de Nancy, a adressées sur le même sujet à notre directeur, M. Victor Champier. Elles traduisent, avec la grâce et le lyrisme du poète, des impressions infiniment délicates. Nul mieux qu'Émile Gallé ne devait plus vivement ressentir ce qu'avait voulu exprimer dans son œuvre M. Hoentschel. L'art de Gallé n'est-il pas tout de nuances et de sentiment? L'approbation donnée par un tel maître, par un artiste de cette trempe, au Pavillon de l'Union centrale, est comme une consécration de singulière valeur.

grands ormes des Quinconces viennent, du tronc à la cime, peindre tout un vivant vitrail. Et puis nous trouvons là presque tout ce que nous demandons au décor et aux métiers d'art : les évocations poétiques de Dampt et de Besnard, le retour des ouvriers aux belles matières et à la vie, la franchise des emplois, le bois, la terre, le verre, le fer, la maille qui chatoie

Support des vitrines du *Salon du bois* en platane d'Algérie sculpté. (Motif : l'églantier.)

parmi le ligneux rosé, modelé doucement; l'affranchissement, aussi, du décorateur, toutes vieilles obsessions secouées.

Sur les tentures, dans les boiseries de M. Hoentschel, une seule fleur élue, celle de l'églantier, chante discrètement le poème de la jeunesse et du printemps. Les noirs pampres et les corymbes du lierre antique, stylisés un peu, font à la fleur d'amour un accompagnement fugué. Partout la rose de Provins, la *rosa gallica*, encadrent et s'encadrent tour à tour. Ces corolles, un peu semblables partout à elles-mêmes, un peu scolaires encore, renversées dans une molle pâmoison, amortissent les angulosités des traverses, meneaux et chambranles. Les églantiers de cet enchanteur Merlin qu'est M. Georges Hoentschel n'ont gardé de leurs épines que ce qui convient pour ne pas blesser Viviane,



Porte d'entrée du Pavillon de l'Union centrale. Décoration en fer forgé par E. Robert.

et assez encore pour faire souvenir les soldats de 1900, aux blessures à peine cicatrisées, que la renommée est une palme douloureuse, et les naturalistes intransigeants qu'il existe, dans nos campagnes de France, des rosiers plus mordants et plus fiers que ceux de l'Esplanade; qu'à Toul, au cloître de Saint-Gengoult, la sculpture synthétique de certaine petite rose blanche de la côte Saint-Michel laisse, sous le ciseau amoureux du statuaire du XIVe siècle, en des consoles évidées, en des chapiteaux et moulurations ajourées, parmi le plus remuant et vivant fouillis de clairs et de noirs, se préciser sans nulle lourdeur ni monotonie les caractères vrais de l'espèce, églantier musqué ou bien *rosa spinosissima*.

Ai-je encore place pour dire que la première salle est un doux régal de nuances, de pure lumière, au sortir de ces tunnels, que sont nos galeries du mobilier, où mille fanaux électriques au cruel éclat ne font qu'aggraver la noirceur de maison mortuaire?

Que louée soit donc la mise en évidence, par l'architecte, par le décorateur, de cette construction métallique, et de ces fers à T, laissés apparents. Qu'on ne blâme point la mise en peinture d'une matière qui se rouille, le fer. Nous aimons la nerveuse élégance de cette armature nette, dessinée, jaillie, toute cette force, solidement et délicatement rivée au sol, reliant plinthes, cymaises, corniches, s'achevant en loggia, en consoles franchement rabattues à angle droit en des crossettes où les fers cornières s'affinent jusqu'à l'amincissement du copeau.

Nous ne détestons point le parti pris de ces fers, découpant à jour cru, à l'entour des vélums de toile bise, des plates-bandes d'iris, en silhouettes

PAVILLON DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Panneau de M. ALBERT BESNARD décorant le Salon principal *(Salon du Bois)*.

(La corniche est en bois de platane d'Algérie sculpté de motifs empruntés à l'églantier et à l'olivier.)

parmi le ciel clair, sur les mailles, un peu nombreuses peut-être, d'une trame de rinceaux forgés. Ce mode simple se relie bien au façonnage plus modelé de la grille en fer repoussé et martelé, qui se déroule comme les rinceaux d'une croix d'étole; ainsi se ferme au gros et profane public, par une étroite porte, l'entrée discrète de notre sanctuaire artistique.

Mais on voudrait dégager la leçon d'art décoratif, le secret de ces prestiges, les dessous, les raisons de ce qui ravit et charme, — les *comment*, les *pourquoi* de son plaisir, et tous les mystères qui, dès l'entrée dans cette atmosphère de calme, donnent à nos nerfs l'apaisement tant demandé.

Les secrets de cet art reposant sont et la ligne et le ferme dessin, qui bâtissent solidement et qui rassurent. C'est la sobriété, et c'est, par la nuance, la création d'une atmosphère ambiante d'air respirable et de détente, où toutes choses, presque simplement et bien nées, comme dans la nature, n'infligent aucun chagrin aux sensitifs. C'est tout l'art enfin...

Sur les fers, un gris cendre verte à deux tons, qui s'enlève aimablement sur une tenture peinte à l'huile, chatoyant à demi, ornée au pochoir d'un bleu d'acier à rinceaux gris d'argent, « de l'eau pure et de l'air filtré, » les fugaces et élégantes stylisations hédéracées, enrubannées; plus haut, un rose auroral avec une vibration argentine, excellent cadre, voulu tel pour mettre en toute valeur les œuvres des Antonin Mercié, Frémiet, Roty, Charpentier, fleurs d'argent gris sur grise peau de Suède; et au milieu la chaleureuse valeur du *gobelet* d'or émaillé, ciselé sur rubis, du regretté maître Falize.

Après ces outremers noyés de gris ternes et tranquilles, disons la tonalité tiède du salon, le platane maillé des lambris, le rose cuivré de la tenture, son brochage bronzé, aux bosquets symétriques, d'un dessin bien français, et l'entrelacement des rameaux fraternels en couronnes de triomphe.

Par un rappel ingénieux, les lianes cruelles de l'églantier viennent s'insinuer parmi les palmes.

Disons l'art des paumelles de fenêtres, la tranquillité de leur patine. Le balcon aux ferronneries naturistes de M. Robert est délicat comme un bracelet. Il forme une forte ceinture d'orfèvrerie aux frondaisons qui montent de la cour. En avant de ce mouvant décor, l'arbre, la feuillée, d'un vert intense et savoureux, se détache l'œuvre poétique de M. Dampt : dedans sa chaire, au milieu de son triptyque de bois, ouvré délicatement jusqu'à une préciosité touchante chez un tel artiste, la Muse de l'Art décoratif suit son rêve d'art intime.

La *Dame heureuse* se repose d'un labeur joyeux en berçant dans son cœur quelque œuvre nouvelle. Elle lève vers le ciel un regard extatique. Ses modèles, ses famulus, le chien et le chat; l'un sommeille, l'autre cherche à comprendre.

En face, le panneau de M. Besnard, encore une autre fenêtre sur le rêve, une île belle, asile de la Pensée et de l'Art, et, comme disait Bernard Palissy, « un amphithéâtre de refuge. » Là vient aborder le poète, l'apôtre de la beauté vraie, tandis qu'à l'entour les cimes en révolte provoquent le ciel et la nuée.

Au centre du salon, des fauteuils et une jolie table en menuiserie sculptée à végétations par M. Hoentschel. Aux cymaises, des vitrines. Ce sont de pures glaces, que sertissent de légères membrures de bois, aux simples moulures, çà et là poussées, fleuries en bouquets et frondaisons de rosacées.

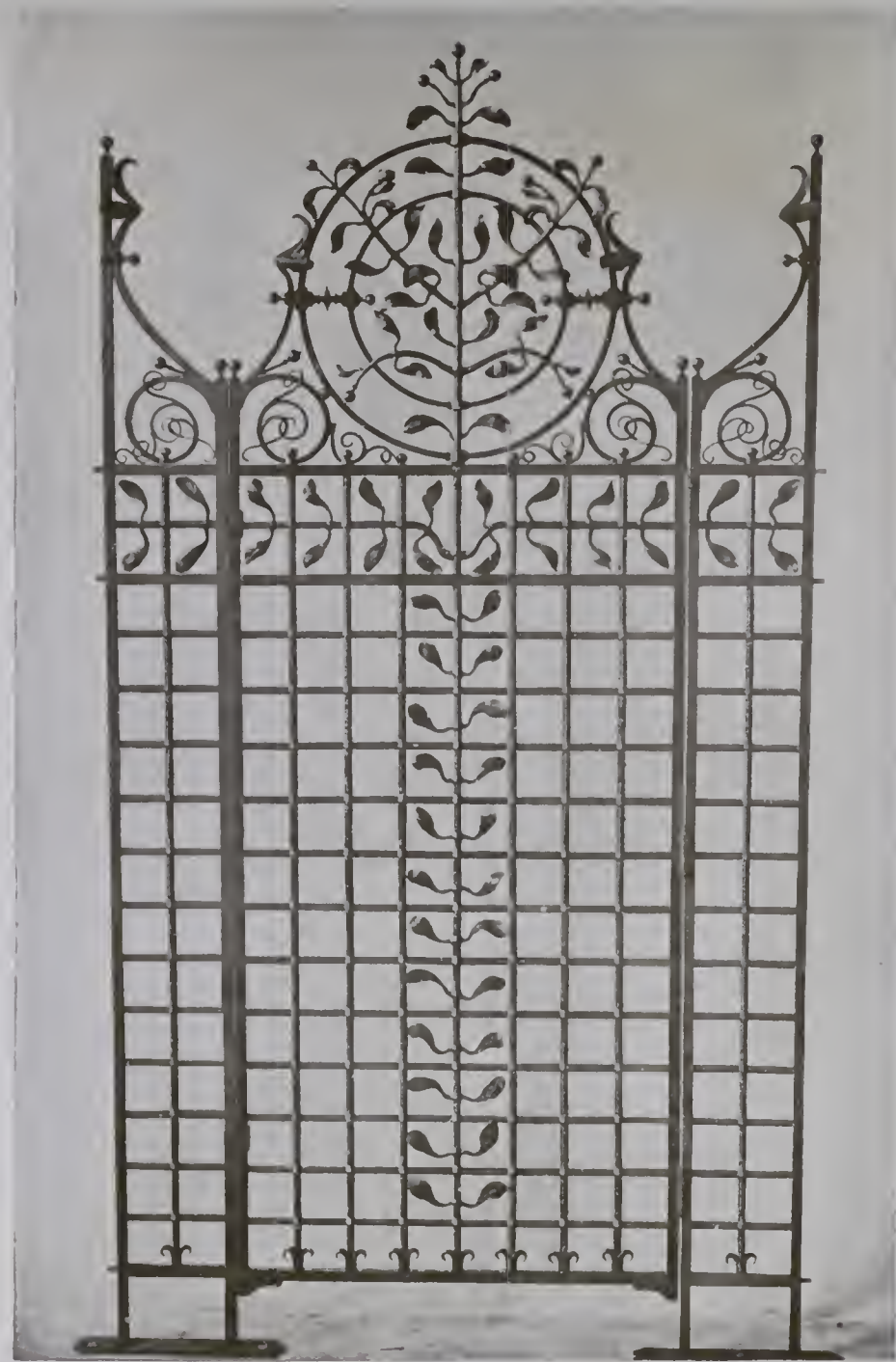
C'est dans ce cadre très exquis que sommeille mainte œuvre de métal, d'émail, de terre ou de verre; telles les reliques des premiers témoins d'une foi nouvelle. Ce sont les œuvres acquises depuis vingt ans par l'Union centrale aux ouvriers précurseurs de la renaissance actuelle : Théodore Deck et Chaplet, Delaherche et Lachenal, Bigot, Clément Massier et Dammouse, Dalpayrat et Lesbros, le grand Carriès et son émule et ami, M. Georges Hoentschel; Bapst et Falize, Boucheron, Thesmar, Arnoux et Debain, Brateau, Feuillâtre, Levillain, Lalique en ses premières œuvres; Rousseau et Léveillé, Reyen et Brocard, nous-même encore, — œuvres anciennes déjà et pas encore vieilles; on les chérit encore un peu en souvenir du temps qu'on était jeune et qu'on s'éprenait aisément.

La salle du grès donne à son tour une impression de fraîcheur; dans un vaste panneau céramique d'un modelé gras et sobre, se creuse une baignoire aussi peu galbée et moulurée que le dur calcaire gris creusé siècle après siècle par le jaillissement du torrent. De vagues êtres émanent des buées flottantes; ici, un vol d'alcyons, des éphémères et des psychés; là, le héron secoue l'eau de son collier de plumes; ailleurs, c'est simplement le rafraîchissement de l'iris ou du ményanthe.

Je trouve bon le parti pris de ces urnes, volontairement laissées frustes, informes presque, comme des creusets de verrier après un séjour prolongé dans les fourneaux. Aussi, quelle vive opposition font les nervosités du métal aux anses de ces vases, et la vipère froide, où toute ligne se tend et darde, aciérée!

C'est un art vrai et fort, celui du grès, tel que le concevait Carriès, tel qu'il l'a légué à l'héritier de ses couvertes et prestiges, Georges Hoentschel. C'est un art sain. Ces morceaux de pâte cuite sont beaux comme des pépites d'or vierge et comme, parmi les guérets, la motte d'argile ferrugineuse, riche de trésors, de fécondités recélées! Il en est de splendides comme des calebasses séchées aux soleils levantins. Tels de ces fruits sont affaissés et rongés par le jaune chagrin de n'avoir pas été mordus en leur maturité par des dents gourmandes; dans des coquilles casques la bête baveuse se métamorphose en Géryon aboyeur; une courge à l'agonie, flacon de liqueur, pleure sa dernière sève en une longue et lente larme de lapis et bleu turquin.

Voici, enfin, le petit salon contenant les ouvrages des dames de l'Union; dans un cadre délicieux, on s'éjouit de tout cet art aimable : blanches passementeries de Mmes Geneviève Ferrier et Baudon de Mony; glands de surplis, faits, dirait-on, avec des fleurs de givre ou les pleurs d'un cierge consumé par une flamme intérieure; emperlages quasi roumains de la princesse de Broglie; la « dentelle à l'aiguille », par Mlle Robert, est sans doute d'un métier exercé; le dessin en est



E. ROBERT. — Portes d'ascenseurs en fer forgé.

J. Dampt. *Paix au Foyer*, bois et ivoire.

riche, mais il manque de signification. Par contre, ils sont amusants ceux d'une *Couverture de berceau* embordurée par Mlles Delillier (compositeur) et Pradier (brodeuse) d'enfantillages, canetons, et quadrupèdes, bergeries et arches de Noé. Sur le « Sommeil de l'Enfant Jésus », Mme Demont-Breton fait veiller une Vierge dont l'expression n'est point banale. L'*ABC* dessiné par Mlle Diémer et le mobilier de baby de Mme Jonnart sont suffisamment *nursery*. En quoi exécuter pratiquement le berceau-moïse modelé par Mlle Rouzaud? On le voudrait en jonc naturel. Charmante est la *Banquette aux coucous* de Mlles Patard et Bille. Le flambeau arabe émaillé, dû à Mme Charcot, reluit mystérieusement; les bustes si artistes de Mme Besnard vivent et sourient. La parure de mains exposée par Mme Lauth-Sand, parure hiératique, ne sied parfaitement, semble-t-il, qu'à la belle artiste elle-même. Intéressants encore le *Coffret aux stramoines,* par Mlle Champs, bon travail du cuir, et l'applique en *Fleur de lamier* de Mme Le Febvre.

O. Roty. — « L'Art puise ses inspirations au milieu de la nature. » Médaille de l'Union centrale *(avers).*

O. Roty. — *Revers de la médaille de l'Union centrale des Arts décoratifs.*

Voici un travail de Progné (Mme Alfred Bruneau) fait pour surprendre et émouvoir : que de pensées viriles, parfois, dans les lacis où les doigts de femme s'asservissent, comme les pauvres ailes liées d'un oiseau voyageur!

L'ambiance créée par Georges Hoentschel fait fleurir tout cela joliment. Ses panneaux au pochoir sont d'une exquise tonalité; on ne peut se soustraire à cet ensorcellement sans regret. Le fond est un vert d'eau peint à l'huile sur toile; le jeu de fonds en est à peine perceptible et s'embordure d'une étroite bande de fleurettes soufrées et roses pâles. Au-dessus, une adorable frise, arceaux et paniers, dont l'élégante stylisation ne peut se décrire.

Il est temps de sortir. Sous peine d'étrange *redescente,* il est préférable de repasser par le salon crémeux, de saluer la *Dame heureuse,* et de dire au revoir aux parois imprégnées de mystère bleu. A peine franchie la porte en moucharabieh de fer, il va falloir affronter, dehors, les aboyeuses réclames du jour. Rentrons donc dans la réalité; rentrons-y rafraîchis par l'Union centrale, prêts à de nouvelles escrimes pour l'Idée, parce qu'elle est la plus généreuse, la plus artiste, la plus désintéressée, et, pour la Vérité, parce qu'elle est la plus belle.

(A suivre.) Émile GALLÉ.

PH. WOLFERS. — *Le Paon*, vase en cristal sculpté, pied en argent patiné d'ors et garni d'opales du Mexique.
Les Flammes, vase en cristal sculpté, monture en argent patiné.

PHILIPPE WOLFERS

(Deuxième article)[1]

Ph. Wolfers. — *Plumes de paon.*
Coiffure émaux et brillants.

Dans notre précédent article, nous avons fait ressortir chez Philippe Wolfers les qualités de l'ivoirier et l'admirable conscience qu'il apporte dans ce travail spécial.

Certains peignes exécutés par l'artiste — parmi ceux-ci *le Nénuphar et les Cygnes* et *Cacatoès* sont de pures merveilles — établissent également sa parfaite maîtrise d'ivoirier et d'émailleur. Les montures d'ivoire, d'où surgissent des serpents ou des chauves-souris qui forment corps avec elles, soutiennent des sujets d'or où les émaux se marient et se dégradent dans la matière. Les sujets des ouvrages de Philippe Wolfers sont toujours empruntés aux trois règnes. Il ne se permet point d'incursion dans le domaine de la fantaisie et c'est à peine s'il autorise son imagination à aborder parfois aux rivages de l'abstraction ornementale. Cependant il interprète la nature et ne s'y soumet guère; il a un sens trop véritable et trop exact du principe décoratif pour se conformer à la vérité absolue des choses qu'il admire et qu'il reproduit. Son art, en vertu de cette règle, est donc comme une traduction raisonnée des formes réelles. Et ces formes, en les assemblant, en les accolant, en les mariant, le bijoutier ou le ciseleur s'efforce scrupuleusement de leur donner une correspondance morale

1. Voir même volume, page 153.

ou un lien de parenté quelconque. Il aura trop de goût et de compréhension pour introduire dans la composition d'un même bijou des fleurs ou des animaux qui n'ont point un symbole parallèle ou au moins une sorte de familiarité d'existence ou de signification. Il accordera les cygnes avec les nénuphars, fleurs qui encadrent agréablement la vie de ces grands oiseaux poétiques; les chauves-souris ou les hiboux avec les pavots, triple évocation de la nuit et du mystère; le héron et les anguilles, tout le symbole des rivières distantes et mélancoliques. Il estime à bon droit qu'en art, il faut s'efforcer de tout concilier, et l'idée et les matériaux dans lesquels on tâche de la faire vivre et parler. S'inspirant probablement de ce fait que les anciens choisissaient les pierres noires pour la figuration des divinités infernales ou funestes, il taille le hibou d'un de ses peignes dans une améthyste sombre, en lui assignant une signification particulière. Les Grecs ne faisaient-ils point servir exclusivement les aigues-marines à la gravure des divinités marines, à cause du rapport de sa couleur avec celle de la mer, tout comme ils ne gravaient les traits de Bacchus que dans l'améthyste, pierre dont l'essence suggère le ruissellement violet du vin.

PH. WOLFERS. — *Poissons*. Bague or émaillé, turquoise.
Méduse. Collier, masque en ivoire sculpté, les yeux en opale, or, émeraude, rubis, perle.

M. Philippe Wolfers n'observe pas cette règle dans ses bijoux seulement. Il l'applique aussi dans ses vases et dans ses bois sculptés. Un lutrin en chêne, exécuté pour le baron Léon Béthune, représente un héron dont l'attitude sévère et immuable est rendue hiératique par le coulage des deux hautes pattes, étroitement unies, dans un seul morceau de bronze ciselé. Les huit doigts en s'arrondissant donnent à l'échassier une pose grave et assurée, et, la tête ramenée entre les deux épaules, le col contourné, l'oiseau aquatique soutient du bout de ses ailes éployées et du cou la tablette du lutrin dont le bois est largement fouillé et profile une ligne originale. Philippe Wolfers, qui est, ceci dit en passant, l'orfèvre le plus parfaitement original de Belgique, sculpte le cristal aussi habilement que le bois et l'ivoire. Il tire des hasards de la cuisson des effets surprenants. Sur les flancs de son vase *les Flammes*, des salamandres se hissent, grimpent, en des attitudes qui tordent fantastiquement leurs corps écailleux et de tonalités changeantes. La base harmonise son sujet avec le vase même, et rien n'est plus beau que la courbe des lézards d'argent patiné qui tentent, dirait-on, d'atteindre les autres sauriens rendus transparents par la lumière du jour. La conception d'un autre vase, intitulé *Paon*, est partie de ce même principe que le vaisseau lui-même doit imposer à la monture de métal un motif identique ou

PH. WOLFERS. — *La Charmeuse.* Figurine en ivoire, ailes en bois sculpté, topaze, rose, opale, émeraudes, brillants, perles fines.

parallèle à celui que montre son cristal taillé. Et partout s'observe cette règle, à laquelle l'artiste doit une bonne part de sa personnalité. La monture d'un vase de cuivre émaillé, sur le fond bleu foncé duquel se détachent des oiseaux

PHL. WOLFERS. — *Le Héron.* Lutrin en chêne sculpté.

nocturnes, fait voir, ciselés dans l'argent, des hibous et des chauves-souris. L'œuvre parle par tout son ensemble et évoque nettement les mystères de la nuit ténébreuse.

L'art de Philippe Wolfers est dû à une profonde et fidèle observation de la nature. C'est en elle qu'il puise l'origine des moindres objets qu'il confec-

Ph. Wolfers. — *La Caresse du Cygne.* Grand vase ivoire et bronze.

tionne ou qu'il projette. Ses bijoux, dont il veut rendre avant tout la silhouette gracieuse, — car il est l'ennemi acharné de ceux qui rêvent des joyaux pour vitrines de musées, alors qu'à la femme seule appartient la parure par droit de beauté et de grâce, — semblent être le résultat d'une conception habile et d'une besogne aisée. Et c'est précisément l'obstination dans la recherche, le

raisonnement et la volonté dans le travail qui donnent aux productions du maître joaillier belge, ce caractère de primesaut qu'elles ont toutes. Les bijoux de Wolfers sont le produit d'un quart de siècle de recherches et d'études. Son père, orfèvre méthodique et habile, obligé de faire de son fils aîné un collaborateur que les circonstances rendaient indispensable, n'avait guère pu lui faciliter ses débuts esthétiques. C'est tout au plus si, en sortant de l'Athénée, Philippe Wolfers suivit durant deux ou trois hivers les cours de sculpture à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. L'artiste avait seize ans alors. Tout de suite, il dut se mettre à l'ouvrage, et, comme un simple apprenti, il fut obligé de s'initier aux moindres détails du labeur industriel. Puis, le voilà voyageant pour la maison paternelle, en Allemagne, en Autriche, comme un ordinaire représentant de commerce... Mais au lieu de rapporter des commandes d'orfèvreries ordinaires, il revenait avec des modèles nouveaux, qu'il dessinait sur ses genoux durant les longues heures passées en chemin de fer et dont il soumettait timidement les projets à la clientèle, qui n'en voulut bientôt plus d'autres... C'est là la première manifestation de sa vocation. A son retour, il prit tout de suite goût à la taille de la pierre fine, à l'émaillage des métaux précieux, à la sculpture de l'ivoire, du cristal et du bois. Mais il devait toujours se confiner dans des limites voulues par la destination même de ses travaux de commande; et c'est d'avoir été si longtemps contenu, que son talent s'est développé tout à coup avec une si somptueuse maîtrise dès qu'il n'eut plus les entraves de considérations, parfois mercantiles, pour l'empêcher de grandir.

PH. WOLFERS. — *La Nuit.*
Vase émail, monture en argent patiné d'or.

« Un orfèvre doit tout savoir! » Philippe Wolfers n'a pas oublié cette recommandation du vieil artisan courageux qu'était son père. Elle lui servit de guide

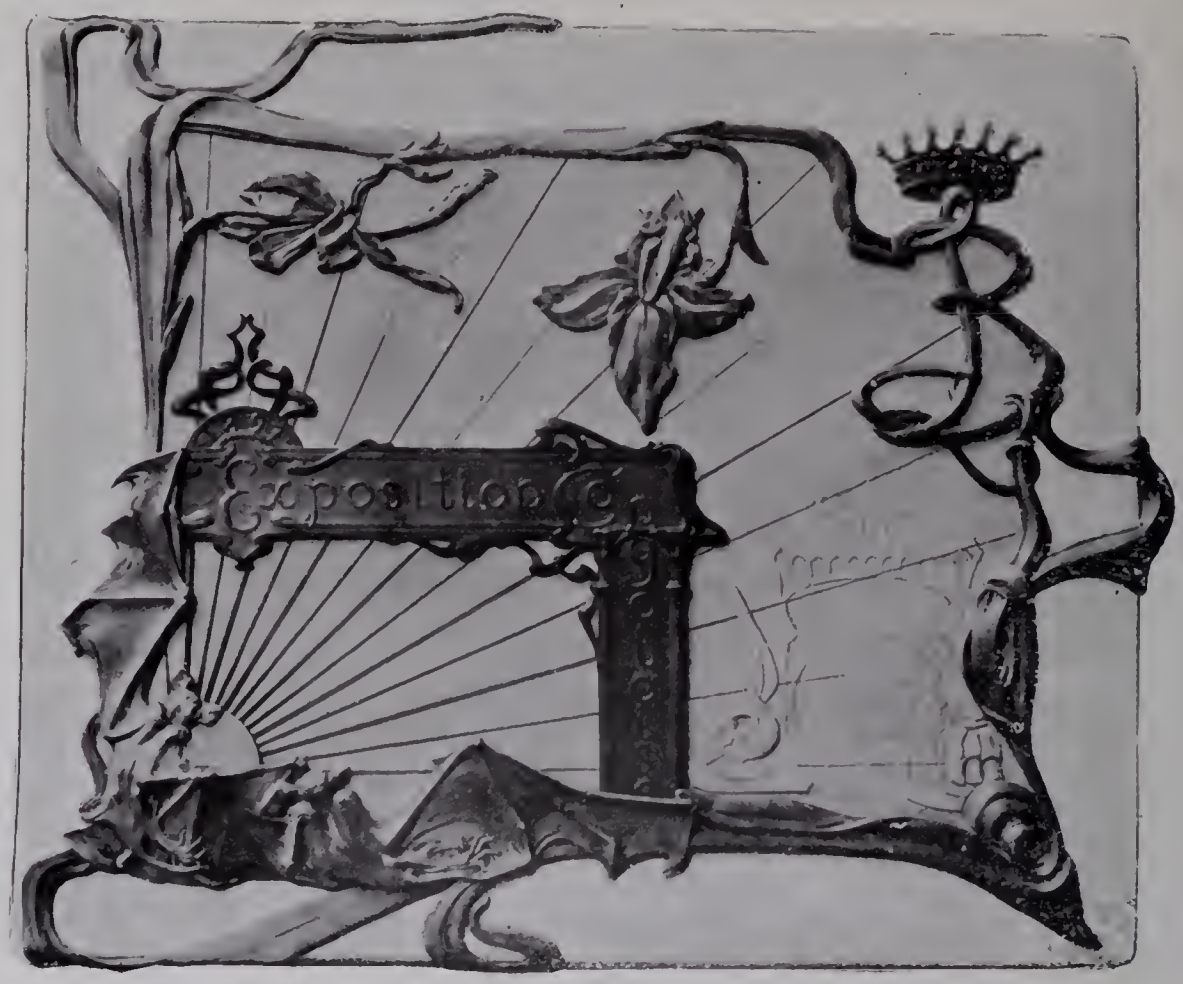
depuis sa jeunesse. Jamais il n'a cessé d'observer cette sentence, qu'il s'applique de plus en plus à vérifier, ne fût-ce que pour goûter l'intime plaisir de donner raison dans sa pensée à celui qui, en lui faisant aimer le travail, fit de son fils une des plus belles natures d'artistes que je connaisse. Il n'y a que cinq ans que Wolfers exposa pour la première fois. Du coup, il se révéla avec puissance. Cinq ans lui ont suffi pour conquérir un renom presque européen. Et songez que son art vient à

Ph. Wolfers. — *Chrysanthèmes.*
Vase argent, émaux opaques et transparents, perles.

Ph. Wolfers. — *Iris et Poissons.*
Vase en ivoire, pied en argent patiné d'ors.

peine de s'engager au milieu de ce féerique chemin que son instinct de chercheur lui indiquait quelque part dans le monde de son imagination, et

que toutes ses qualités doivent encore s'affiner et se définir. Philippe Wolters est un digne continuateur des bijoutiers de la Renaissance, et je gage que la description que Benvenuto Cellini fait dans son journal du merveilleux bouton de chape en cristal taillé qu'il exécuta pour le pape Clément VII, son protecteur, — œuvre immortelle, mais à jamais perdue, — doit lui donner cette sensation



Ph. Wolfers. — Couverture d'album, or, argent, bronze, ivoire et pierres fines.

qui nous étreint quand nous perdons quelque chose qui nous tient de très près ou qui fait partie de nous-même... Le Milanais Domenico, graveur des Médicis, mérita le surnom de Dominique des Camées; un peu plus tard, un autre tailleur de gemmes est appelé du nom délicieux de Jean des Cornalines. Pourquoi le maître bruxellois ne serait-il point pour nous Philippe de Tourmaline, lui qui aime et façonne si jalousement cette pierre que les marchands du temps de Louis XV vendaient très cher, je ne sais pourquoi sous le qualificatif spécieux de *tire-cendre!...*

Sander PIERRON.

Concours de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie.
1er PRIX : Projet de M. A. BOTTA, élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon.

CONCOURS

POUR UN

ÉVENTAIL

ORGANISÉ PAR LA

Société d'Encouragement

A L'ART

ET

A L'INDUSTRIE

On sait avec quel succès croissant la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie organise chaque année un concours entre toutes les Écoles d'Art décoratif et des Beaux-Arts de France (l'École des Beaux-Arts de Paris exceptée). Celui de cette année avait pour sujet : *Un Éventail*. Il vient d'être jugé à l'École des Beaux-Arts, où les projets des concurrents ont été exposés du 19 au 22 juin.

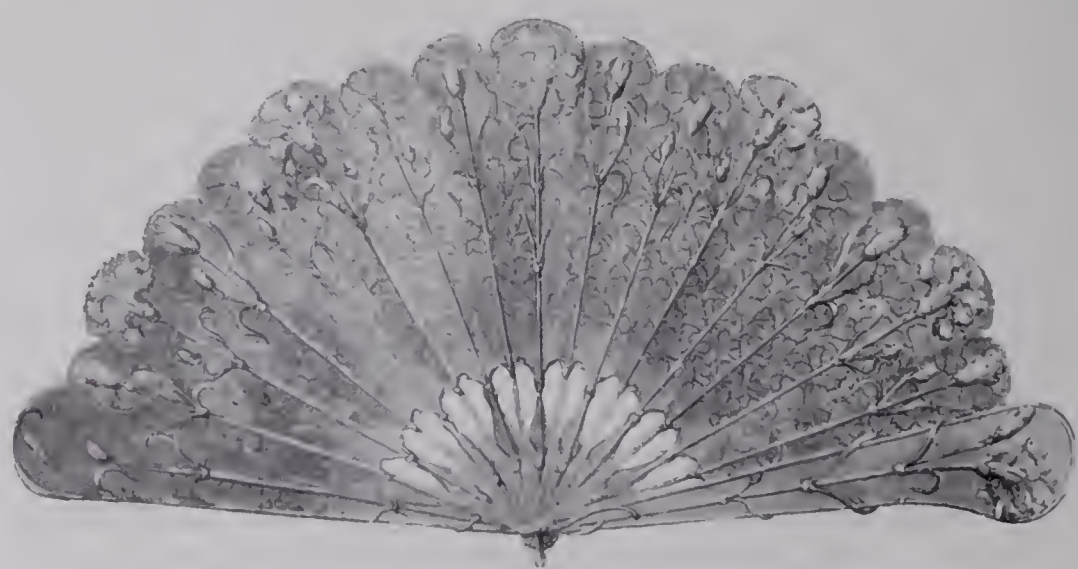
Les candidats étaient au nombre de 269, dont 39 modeleurs (26 de Paris et 13 des départements) et 230 dessinateurs (78 de Paris et 152 des départements). Le jury était ainsi composé : *Présidents*, MM. Roty et Larroumet; *vice-président*, M. Follot; *membres*, MM. Armand-Calliat, Bessand, Brateau, Louis Bottée, Chipiez, Paul Colin, Duvelleroy, Gérôme, Hottot, Lagache, L. Layus, Lemariey, Marnier-Lapostolle, Mühlbacher, Quignon, Roger-Milès, Thouroude, Vaudremer. Neuf prix, d'une valeur totale de 2,000 francs, et sept mentions ont été décernés.

Le programme était bien choisi, puisqu'il s'agissait d'un de ces objets courants, d'un de ces accessoires habituels de la toilette féminine dont la forme, imposée par un but pratique, ne semble guère se prêter à des modifications, mais dont le décor, au contraire, se plie à tous les caprices de la mode, à toutes les variétés d'une ornementation qu'on peut indéfiniment rajeunir. Il y a deux ans, un concours du même genre fut organisé par la Chambre syndicale des évantaillistes et exposé à la Salle des Dépêches du *Figaro :* il témoigna de la part des concurrents de beaucoup de fantaisie et de verve. Mais la plupart commirent l'erreur de vouloir tant bien que mal, et à toute force, changer la forme des éventails. Ils s'appliquèrent moins à déployer leur originalité dans la recherche du décor seulement, qu'à essayer de trouver des silhouettes inédites, octogonales, pentagonales ou autres. Le vrai mérite eût consisté à accepter la forme circulaire traditionnelle, à imaginer pour la monture des types de branches franchement nouveaux, un thème de décor agréablement et judicieusement adapté à la fonction de l'objet, enfin un emploi bien combiné de matières diverses. Rien

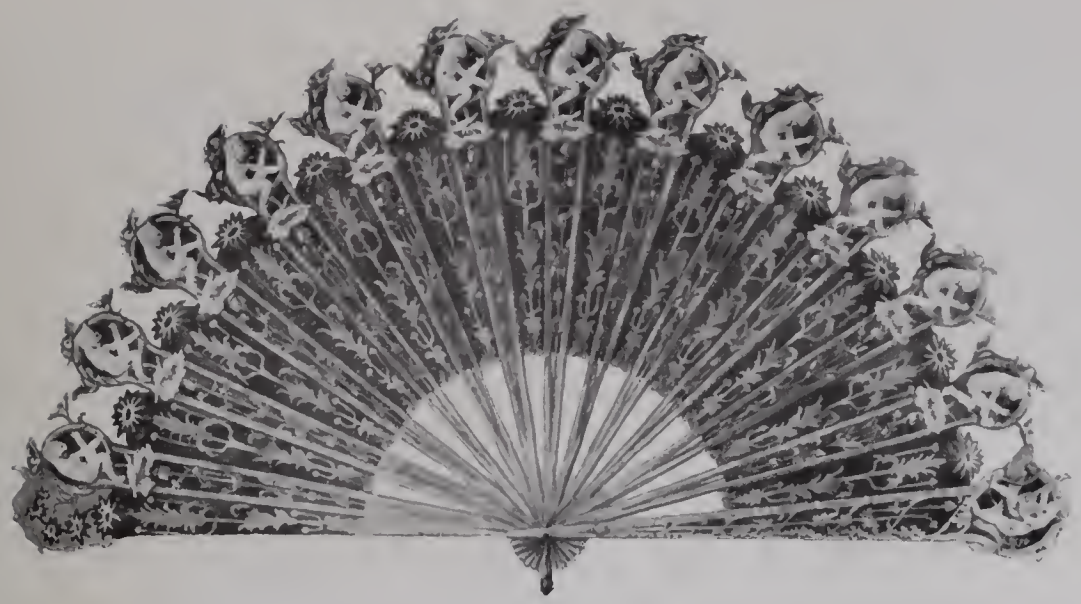
2e PRIX : M. ROUX-MEULIEN, élève à l'École des Beaux-Arts de Lyon.
Peinture sur soie, branches d'acajou avec incrustations de nacre.

n'est plus difficile à traiter qu'un ustensile d'usage commun. Une simple chaise, une fourchette, un couteau, le bijou que tout le monde porte, voilà, pour le dessinateur le plus inventif, l'écueil vraiment redoutable, car le premier devoir de celui-ci sera de respecter les habitudes consacrées et de faire porter tout l'effort de son talent sur l'arrangement des détails. C'est principalement pour des objets de cette nature qu'il faut connaître à fond les ressources et les difficultés d'un métier avant de lâcher la bride à son imagination. Un éventail à créer!... La tâche est si peu commode qu'un bien petit nombre, parmi les artistes habiles et les mieux réputés, y réussissent.

Le concours de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, tout intéressant qu'il ait été, prouve une fois de plus, à notre humble avis, que les organisateurs ont peut-être tort de persister



3e PRIX : Mlle Juliette VIZERIE, élève à l'École d'Art décoratif de Nice.
Éventail en taffetas, monture en aluminium et argent.



4e PRIX : M. René MIRLAND, élève des Écoles académiques de Valenciennes.
Branches en celluloïd; branche principale en argent.
Fond soie peinte d'amours appliqués sur soie gouachée.

dans leur parti pris de programmes généraux et vagues. Est-ce pour ne pas enfermer les concurrents dans des formules trop précises? L'idée est louable. Mais il faut songer qu'on s'adresse à des enfants qui, le plus souvent, n'ont aucune notion sur les difficultés qu'on leur demande de résoudre, et qui se trompent en prenant à contre-sens le problème proposé. Qu'est-il arrivé, cette année, par exemple? La plupart des concurrents se sont heurtés à l'écueil de la monture, qui est réel et pour lequel il eût fallu quelques explications préliminaires de pur métier. Presque tous ont péché par là, et ont montré ou de la pauvreté de conception ou de l'abus et des surcharges dans les compositions. Beaucoup ont adopté les montures d'ivoire, qui sont banales, et réclament la virtuosité des sculpteurs. Un certain nombre ont pris le bois et même le bois d'acajou, qui est infiniment trop lourd. Il en est qui ont choisi le métal, voire l'aluminium découpé, lequel donne aux lumières des notes blafardes, d'un effet lugubre.

Parmi les 269 projets d'éventails exposés, il en était cependant quelques-uns de charmants. Nous

5e PRIX : M. Antoine BRUN, élève de l'École des Beaux-Arts de Toulouse.
Branches en bois de noyer; soie imprimée, argent plaqué et émaillé (et ivoire) : narcisse et bluet.

citerons celui qui était à décor d'œillets en dentelle polychrome, à monture d'écaille ajourée; un autre, à frise de faisans cernés d'or, monté sur ébène ciselé; un autre encore, exécuté en soie et dentelle, avec monture en ivoire ajouré, incrusté de nacre, orné d'un semis de pois de senteur butinés par des abeilles, etc. A la section de modelage, le projet d'éventail destiné à être exécuté en dentelle, avec monture d'ivoire sculpté, s'imposait à l'attention. C'est celui qui a réuni les suffrages du jury.

Voici, au surplus, l'ordre dans lequel ont été décernées les récompenses :

1er *prix.* — M. A. Botta, modeleur, élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon. — Une médaille de vermeil et 500 francs donnés par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et décernés par la Société en souvenir de Gustave Sandoz, son fondateur.

2e *prix.* — M. Roux-Meulien, dessinateur, élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon. — Une médaille d'argent et 400 francs donnés par M. Gustave Mühlbacher, membre de la Société.

3e *prix.* — Mlle Juliette Vizerie, dessinateur, élève de l'École d'Art décoratif de Nice. — Une médaille d'argent et 300 francs donnés par M. Ferdinand Périer, membre de la Société.

4e *prix.* — Mme René Mirland, dessinateur, élève des Écoles académiques de Valenciennes. — Une médaille d'argent et 200 francs donnés par M. Van Brock, membre de la Société.

5e *prix.* — Mme Antoine Brun, dessinateur, élève de l'École des Beaux-Arts de Toulouse. — Une médaille d'argent et 200 francs donnés par M. Ferdinand Périer, membre de la Société.

6e *prix.* — Mlle Marie Guérin, dessinateur, élève de l'École d'Art décoratif de Nice. — Une médaille d'argent et 100 francs donnés par M. Gustave Mühlbacher, membre de la Société.

7e *prix.* — M. Léon Beauvisage, modeleur, élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon. — Une médaille d'argent et 100 francs donnés par M. Édouard Degeorge, ancien agent de la Société et par la Société.

8e *prix.* — M. Yole Teisseire, élève de l'École d'Art décoratif de Nice. — Une médaille d'argent et 100 francs donnés par la Société.

9e *prix.* — Mlle Marie Bianchéri, dessinateur, élève de l'École d'Art décoratif de Nice. — Une médaille d'argent et 100 francs donnés par la Société.

1re *mention.* — Mlle Anna Heusser, dessinateur, élève de l'École des Beaux-Arts de Marseille.
2e *mention.* — M. Antonin Aimé, dessinateur, élève de l'École des Beaux-Arts de Montpellier.
3e *mention.* — Mlle Lucie Royer, dessinateur, élève de l'École des Beaux-Arts de Nancy.
4e *mention.* — M. Julien Monier, modeleur, élève de l'École Boulle de Paris.
5e *mention.* — Mlle Irma Mangeot, dessinateur, élève des Écoles académiques de Valenciennes.
6e *mention.* — M. Louis Billotey, dessinateur, élève de l'École Bernard Palissy de Paris.
7e *mention.* — M. Gustave Mossa, dessinateur, élève de l'École d'Art décoratif de Nice.

Rappel de second prix. — M. Jules Douy, élève de l'École de dessin de la place des Vosges, déjà titulaire d'un 3e prix en 1895 et d'un 2e prix en 1897; M. Henri André, élève de l'École des Beaux-Arts d'Angers; M. Georges Killaireau, élève de l'École Bernard Palissy de Paris; M. Adrien Leroy, élève de l'École Bernard Palissy de Paris; Mlle Joséphine Pieri, élève de l'École d'Art décoratif de Nice.

Les titulaires des mentions reçoivent une médaille de bronze donnée par la Société, et un objet d'art ou un livre par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Rappelons, en terminant, que les compositions primées sont tour à tour exposées dans les principales villes de France où se trouvent des écoles d'Art décoratif. Ces expositions, paraît-il, sont très visitées. Il est certain qu'elles peuvent avoir d'excellents résultats.

J. B.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

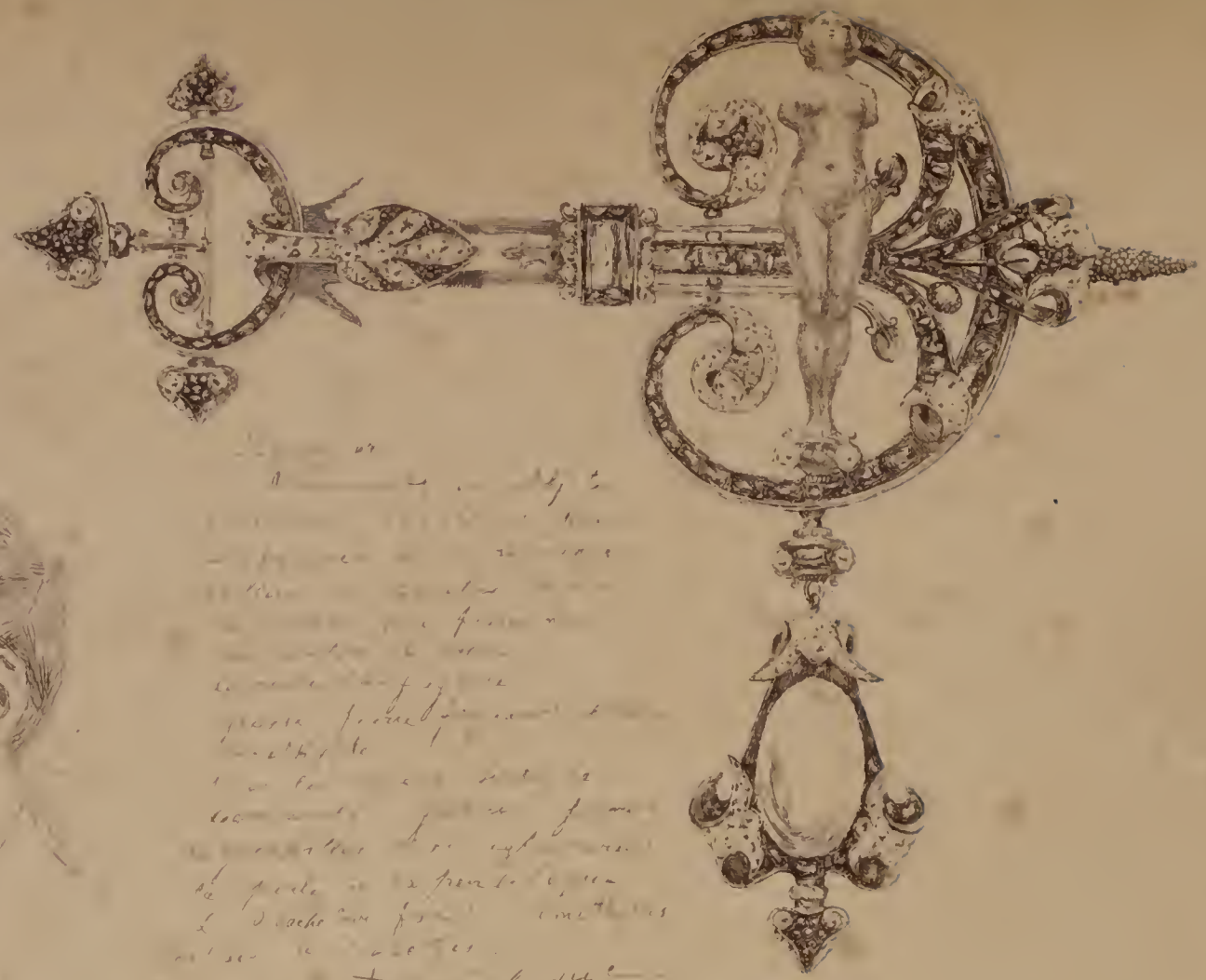
Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur.* — Rue Guiraude, 11

1

2

3

René Lalique. — 1 et 2, peignes appartenant au *Musée des Arts décoratifs;* 3, dessin de peigne.



LA BIJOUTERIE ET LA JOAILLERIE
A
L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

RENÉ LALIQUE

(Deuxième article[1]).

R. Lalique. — *Ornement de corsage.* Appartient au Musée des Arts décoratifs.

Dans ce vaste concert universel au milieu duquel Lalique se plaît à vivre, confondu dans la foule unanime des êtres, chacun de ces amis lui inculque le sens précis de son geste et de son dessin, de ses lignes et de ses inflexions. Les pavots, aux larges feuilles déchiquetées comme l'acanthe corinthienne, l'iris fier et onduleux, lui suggèrent d'élégants et riches chantournements dans le goût du siècle passé; le volubilis ou le jasmin, leurs enroulements sveltes et légers. Chacun lui prête son style grave ou sa désinvolture, et lui souffle une infinité de formes souples et onduleuses, de courbes mélodiques, qui semblent agitées par le mouvement de la vie, et toute la nature s'accorde, les fleurs et les fruits, les insectes et les reptiles et les oiseaux, les

1. Voir même volume, page 201.

eaux et les ciels, les givres et les rosées, à lui proposer des harmonies, quelquefois sourdes et ardentes, mais presque toujours fraîches et suaves, discrètes et irisées, laiteuses, opalines et nacrées, où les verts, les bleus et les blancs dominent, combinés en mille jeux subtils et exquis.

La figure humaine apparaît aussi dans son œuvre, confondue au milieu de ce grand décor panthéiste. Elle y prend, dans l'exiguïté extrême de ce cadre,

R. Lalique. — *Ornement de cou sur velours noir.* Appartient à Mme Waldeck-Rousseau.

sur ce petit objet de luxe inutile, jusqu'à ce jour traité avec un esprit si indifférent, un étrange caractère de poésie mélancolique et parfois même douloureux, tragique et farouche. Ce sont des ondines et des sirènes, dont les jambes et les bras, allongés en longs tentacules, s'enlacent pour former les chaînons d'un sautoir ou s'enroulent en volutes sur le fond d'émail vert marin d'une pendeloque; des bacchantes qui dansent avec ivresse sur des ceps noueux, des sphynges mystérieuses, immobilisées dans leurs corps sans jambes et sans bras, qui gardent hiératiquement les deux extrémités d'un pectoral orné de scarabées, le dos ailé comme de grandes cigales. C'est, au milieu d'une touffe d'iris qui s'écarte, une sorte d'Astarté impudique, sans bras, voilée d'une grande chevelure qui s'ouvre comme un manteau pour offrir sa nudité. Ici, sur une pendeloque, où surgit, en un tableau lointain, une sorte de vision wagnérienne, une nymphe est mollement couchée au premier plan sur une grosse améthyste. Là, d'un paysage clair et doux, jaillit une légère figure de nymphe ou de fée, qui semble l'émanation de cette harmonie naturelle : elle s'élève, le haut du corps en or pâle, se confondant avec l'attache du bijou dont les cheveux, démesurément allongés, forment la monture, le bas de la robe bleuissant comme le ciel pâle et les eaux.

Ce sont maintenant des profils embrasés ou langoureux de Saphos ou d'Ophélies : telle cette tête pâle en onyx vert, qui semble sourire dans la mort, au milieu d'une abondante chevelure d'or, mêlée de fleurs d'amandier en diamants, qui s'enroule et se déroule en volutes infinies; car les chevelures, qui ont si heureusement inspiré quelques autres décorateurs, prennent chez lui

un caractère singulièrement expressif. Telle est, encore, cette tête, formant pendeloque, qui semble saigner sous les coraux emmêlés à ses noirs cheveux; ou bien cette chevelure sombre, s'ouvrant sur un visage mélancolique, qui se relève pour former, en un émail d'améthyste sombre, l'anneau d'une bague. La femme semble apporter partout, dans cet art qui lui est destiné, le mystère troublant d'une âme complexe qui est restée primitive.

R. LALIQUE.
Épingle de coiffure.
Appartient à
Mme Waldeck Rousseau.

∴

L'art de Lalique est donc, avant tout, un art d'imagination et même, si l'on peut dire, un art de sentiment et de poésie, c'est tout au moins un art particulièrement expressif.

Mais cette fantaisie inépuisable est due à l'analyse la plus savante, à la méthode la plus suivie. Ses facultés créatrices ne sont jamais abandonnées à elles-mêmes, mais toujours stimulées, disciplinées, dirigées par une volonté tenace, un esprit d'observation constant et logique.

Comme il est loin de ces prétendus fantaisistes qui mêlent toutes les formes, tous les styles, tous les sujets, comme on secouerait les verres colorés d'un kaléidoscope, au petit bonheur des rencontres, recherchant même le paradoxe et l'absurdité!

Voyez-le prendre un élément de décor. Est-ce une fleur? une pâle petite anémone des bois? Il examine dans tous les sens, avec une attention sympathique, étudiant le caractère de ses pétales frêles et délicats, la courbe un peu molle de sa tige, la jolie découpure symétrique de sa feuille. Il trouvera dans l'inflexion abandonnée de la tige une forme de pendeloque, il hérissera ses feuilles aiguës le long de la monture d'un pendant, ou bien il la développera simplement, avec liberté, dans la plaque d'un collier.

R. LALIQUE. — *Boîtier de montre.*
Appartient au Musée des Arts décoratifs.

S'il cherche dans le monde des oiseaux, le paon lui fournira de merveilleux prétextes à des combinaisons inépuisables de formes. Il en détaille minutieusement toutes les parties constitutives, la tête avec son aigrette, les pattes, le bec, la queue, les plumes,

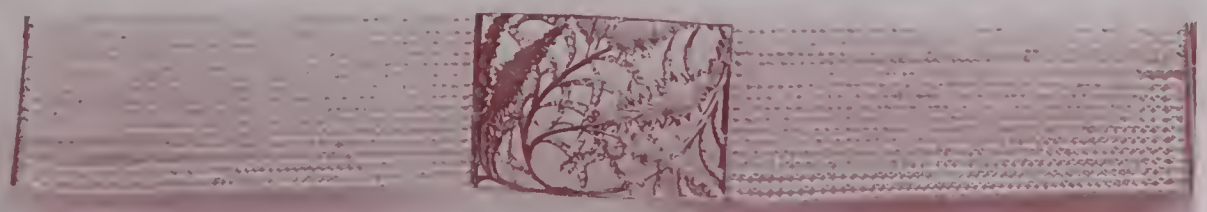
analysant et utilisant chacun de ces éléments suivant son caractère expressif. Ici, deux paons, accotés contre une grosse émeraude, forment une riche pendeloque; là, l'aigrette pare orgueilleusement un diadème; ailleurs, accotés encore, mais les cols croisés, ils posent leurs pattes sur un œil de topaze brûlée. Sur le dos d'un peigne, leurs larges queues épanouies relèvent cette forme régulière par un balancement de lignes onduleuses qui s'équilibrent

R. Lalique. — *Collier*. Appartient au Musée du Luxembourg.

avec harmonie. La plume seule, dans sa longue tige sinueuse, échelonnée de barbes comme une tige de lys, dans son œil tout large qui s'ouvre bleu, vert, changeant, se retrouve dans mille combinaisons de pendeloques, de chaînes, d'épingles, de broches, de boucles de ceinture, etc.

Qu'il prenne maintenant une forme, il la retournera dans tous les sens, comme un homme jamais satisfait. La série de ses flacons vous en fournit un exemple. Et ses peignes! Suivez dans un carton la suite de ses modèles. Par quelle opération magique, à mesure que vous tournez les feuillets, voyez-vous cette forme s'allonger, se raccourcir, se redresser, s'élargir, s'arrondir, revêtant toutes sortes de caractères, éveillant le parfum discret de tous les temps et de tous les pays, évoquant l'ombre de vagues chevelures noires et lourdes, blondes et crêpelées. Tantôt les dents s'allongent, droites et rigides; tantôt elles s'infléchissent légèrement, tantôt elles se séparent en deux groupes. Elles varient du large peigne espagnol ou japonais à la simple épingle double. Quant au dos, il s'élargit carrément, offrant sur sa surface une vision rapide de ciel et d'eaux claires; il s'arrondit en forme trilobée de feuilles de violette, sur lesquelles s'ouvrent trois fleurs d'émail, ou bien sous l'arc triple d'un trèfle, au milieu duquel danse une bacchante répandant autour d'elle une guirlande d'aubépines de diamants. Il se découpe intérieurement ou extérieurement, il se creuse en son milieu, ou bien encore il redresse ses deux extrémités allongées, qui se recourbent de chaque côté en forme de volutes.

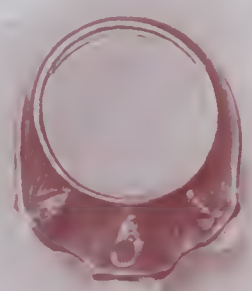
Et le décor est aussi varié. Dans celui-ci, trois pissenlits perdent leurs tiges



1

2

3



5

4

René Lalique. — 1. *Collier;* 2. *Broche,* appartenant à Mme Vanda de Boncza.
3, 4, 5. *Bagues* (à Mme Waldeck-Rousseau).

dans les dents du peigne et ouvrent, sur la corne du dos, leurs globes fragiles aux étoiles de diamants; dans celui-là, la silhouette est formée par une chauve-souris ouvrant ses ailes ténébreuses. C'est maintenant un libre arrangement de capucines blondes; ailleurs des sauterelles bleues acroupies sur la crête; puis des angelots qui jouent d'instruments de musique sur un chéneau gothique formé par les dents que relie un décor rayonnant, ou bien encore trois petites figures mutines de fillettes qui regardent à travers les dents comme derrière un grillage.

R. Lalique. — *Pavot.*
Appartient au Musée du Luxembourg.

Enrichie par un commerce incessant avec la nature et par le souvenir cultivé du passé, son imagination s'émeut vivement au moindre appel. Le sujet éveille la forme, qui sollicite à son tour la matière, et réciproquement. L'emploi de tous ses éléments est toujours choisi et raisonné, d'une façon même si déterminée — et on le lui a reproché, je ne vois point trop pourquoi — que la personnalité du destinataire y semble prévue. Il s'ensuit que le motif d'inspiration ne prête pas seulement ses éléments décoratifs pour un emploi indifférent; il reste toujours dans le bijou quelque chose de la vie intime, de l'âme mystérieuse de l'être.

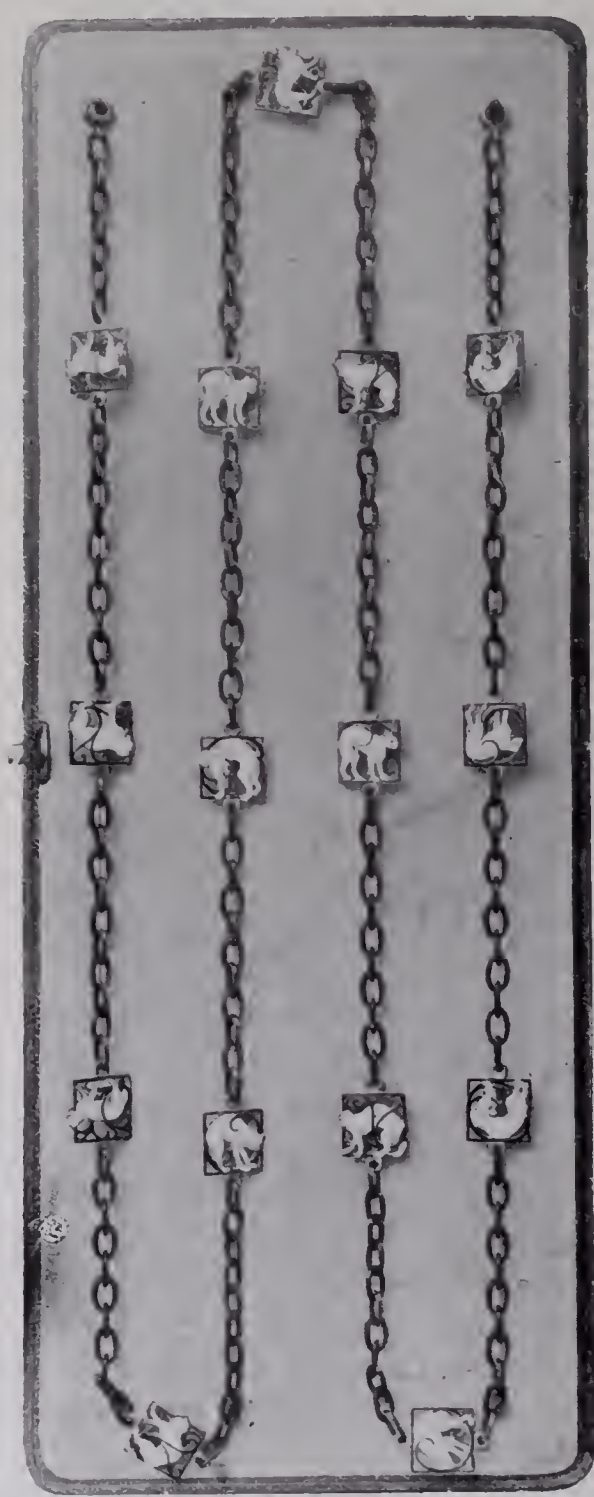
R. Lalique. — *Flacon.*
Appartient au
Musée des Arts décoratifs.

Les anciens attribuaient aux pierres précieuses de singulières et magiques vertus qui leur donnèrent longtemps un haut prestige moral sur les foules. Lalique a retrouvé le vrai sens de leur signification secrète dans le langage symbolique qu'il leur fait parler.

C'est un voyant qui distingue des mondes dans les feux d'une pierre et qui réalise à la lettre les métaphores des poètes, convertissant en diamants les gouttes de rosée sur le dos des feuilles,

En vivante émeraude
L'insecte vert qui rôde
Sur les brins d'herbe verts.

Il traduit exactement, en pulpe merveilleuse d'opale, de nacre ou d'émaux limpides, la chair fragile et lumineuse des fleurs. L'or des chevelures, le corail des lèvres, les saphirs des yeux ne sont plus, grâce à lui, de vains mots. Son œuvre est comme une traduction littérale et concrète d'un madrigal persan de Saadi.



R. Lalique. — *Chaîne-Sautoir.*
Appartient à Mme Waldeck-Rousseau.

∴

Si nous le considérons maintenant dans sa technique, la même logique indépendante règne dans l'emploi des procédés.

Au début, sans doute, le joaillier est plus distinct de l'orfèvre. L'un s'attache surtout à faire valoir les pierres en les relevant d'émaux; l'autre, que le bijoutier a trop fait oublier, se distinguait par d'intelligentes compositions de métaux fondus et ciselés, relevés d'incrustations de pierres fines. Mais bientôt il s'affranchit de la tyrannie des règles étroites, et comme Gaillard mêlait sur ses cuivres tous les procédés de l'eau-forte, de la pointe-sèche et du burin, il unit et il confond tous ces arts délicats du joaillier, de l'orfèvre, de l'émailleur, du médailleur, du graveur sur pierres fines, sans se soucier de porter atteinte aux classifications reçues, inquiet seulement de réaliser ce petit rêve exquis de matières et de formes rares et précieuses, qui doit sortir de ses mains parfait comme une création naturelle.

Comme il mêle tous les procédés, il mêle toutes les matières : pierreries, perles, ivoires, émaux (soit transparents, soit repercés, soit peints), métaux de toutes sortes, aux patines discrètes et variées. Considérant les moyens mis à sa disposition comme les termes expressifs d'un langage particulier, il n'a aucun égard à la valeur commerciale des pierres; il bouleverse leur hiérarchie et les emploie chacune suivant ses besoins. Un peintre classe-t-il ses tubes en couleurs

R. LALIQUE. — *Bracelet.*

nobles et en couleurs vulgaires? Distingue-t-il les laques des ocres? Aussi, tandis que le diamant jouait toujours exclusivement le premier rôle, il lui attribue parfois une modeste figuration de comparse de second plan; il le charge d'un simple accompagnement pour mettre en valeur quelque pierre dure méprisée, onyx, sardoine ou malachite, ou même de simples émaux. Tel est ce collier où, dans le rectangle ajouré de la plaque médiane, une vulgaire plante de chicorée sauvage ou de pissenlit étale ses feuilles d'émail vert dans le rayonnement de brillants qui semblent des gouttes de rosée sur des toiles d'araignée.

De même qu'il réhabilite toutes les formes de bijoux vieillies ou démodées, créant méthodiquement une suite complète de tous les ornements de la femme : diadèmes, peignes, épingles, boucles, broches, bagues, bagues de pouce ou d'index, bracelets de bras ou de manche, colliers, sautoirs, pectoraux, devants de corsage, berthes, pendeloques, pendants d'oreilles, etc., de même il réhabilite toutes les matières dédaignées. Hugo bouleversa la vieille langue poétique par l'invasion féconde du fond vierge et coloré du langage populaire. Lalique veut suivre cet exemple et renverser tous les mots de la langue de son art et l'enrichir par l'introduction des matières déclassées. On ne voulait connaître jusqu'alors qu'escarboucles et parangons, nobles gemmes, orgueilleuses de leurs carats, de leurs eaux et de leur prix. Lalique leur adjoint sans façon toute une plèbe de corindons, onyx et sardoines, jades, agates et cornalines, et les opales qu'il affectionne particulièrement dans leur buée opaque et nacrée ou leur

R. LALIQUE. — *Broche.*
Appartient au Musée des Arts décoratifs.

transparence laiteuse et irisée, et encore de simples pierres dures, jaspes et coraux, et même d'autres matières obscures et inavouables : la corne, — l'écaille ? voulez-vous dire, — non, la corne, bien plus ! de vulgaires cabochons de verroterie !

Et tout cela constitue incontestablement un art infiniment divers et pourtant d'une grande unité, orchestré savamment dans toutes ses parties en harmonies savantes et délicates. La toilette de la femme moderne attendait depuis longtemps son bijou, elle le possède enfin aujourd'hui.

Lalique, hélas ! n'est plus absolument seul à lui composer sa parure dans cette voie originale où il sait garder la mesure et le goût. Le danger de cet art, il faut bien l'avouer, c'est qu'il prête aux pastiches faciles, aux imitations frelatées, et que, par les entraînements où peut le conduire le bas prix de la matière, il est susceptible de déchoir rapidement en d'autres mains. Son œuvre est livrée à un pillage sans scrupules. C'est le sort commun des vrais artistes, d'être démarqués et dénaturés. Il faut redouter cette déchéance et la regretter si on ne peut rien faire pour l'empêcher. Malgré tout, cependant, le goût public n'y aura rien perdu. Il y aura appris, pour le moins, à considérer dans le bijou le prix de l'art avant la valeur de la matière.

R. Lalique.
Pendeloque de collier.

On a voulu aussi reprocher à cet art son faste et sa richesse décorative. « Art de théâtre ! » a-t-on dit, « qui ne peut être porté dans la vie. » Celles à qui il est destiné nous ont évité la peine de répondre. Ne nous ont-elles pas montré si ces hauts colliers de perles, aux plaques émaillées et diamantées, ces larges et magnifiques pectoraux, n'ont pas été créés à souhait pour faire étinceler leurs feux vifs et discrets sur la splendeur des gorges nues, si ces diadèmes ne sont pas faits pour couronner des fronts hautains et parer d'ardentes chevelures, et toutes ces pendeloques, ces boucles et ces agrafes, pour s'accorder avec la fantaisie des tissus, le décor capricieux ou la rareté subtile des teintes de la toilette féminine.

On a dit encore que c'était un « art de musée ». Pièces de musée, soit ! Que Lalique ne s'en défende point. C'est dire qu'elles sont assurées de l'avenir. Ce serait déjà un beau rôle que d'avoir suffi à ses contemporains et d'avoir réalisé un art dans lequel ils se retrouvent. Mais c'est une gloire enviable que celle d'être choisi pour rappeler, dans des vitrines consacrées, quels furent les goûts de notre temps et réveiller l'imagination des générations futures, en leur offrant, avec de si merveilleux exemples, de si utiles leçons.

Léonce Bénédite.

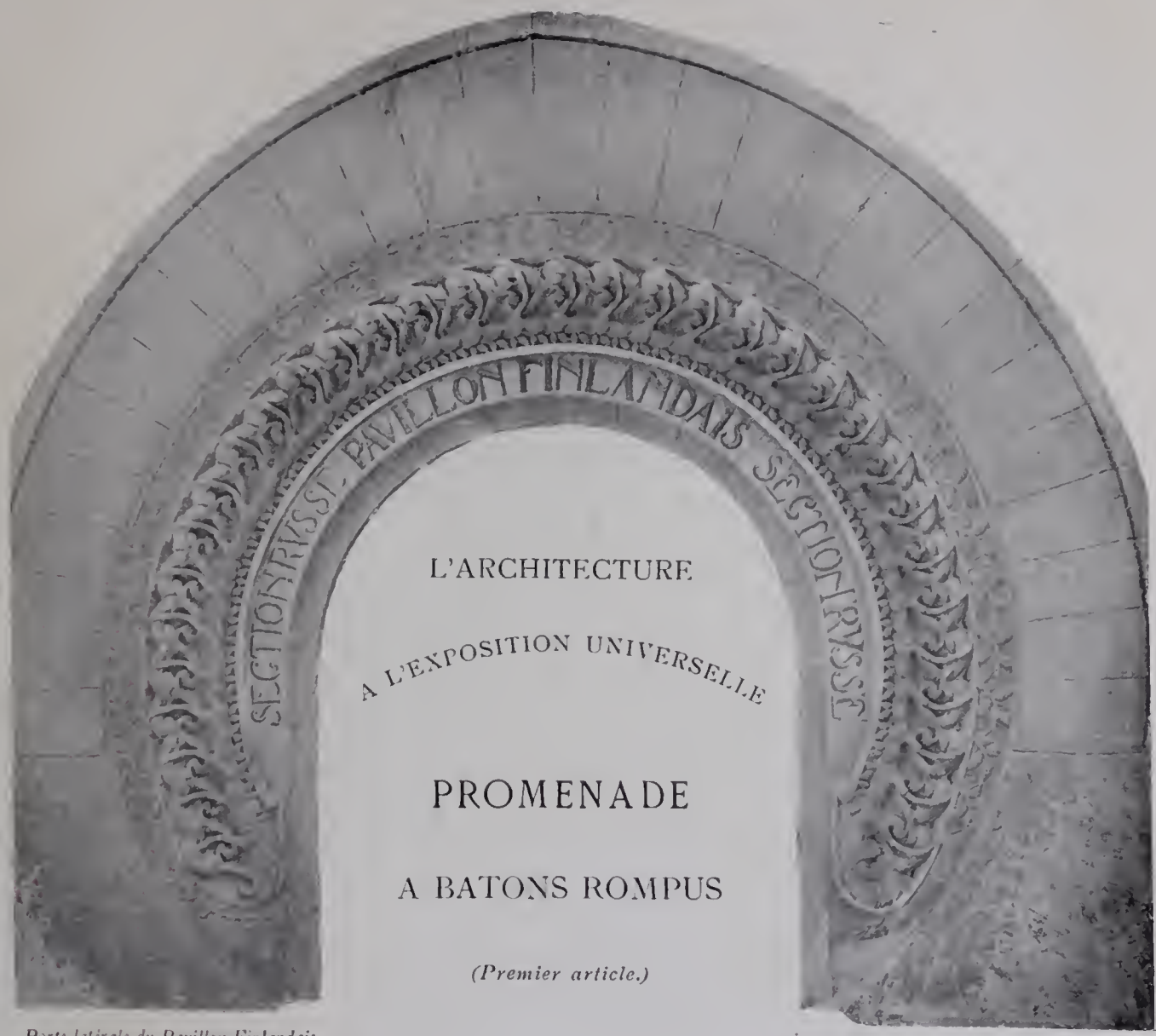
1

2

3

4

RENÉ LALIQUE. — 1. *Pendant*, appartenant à Mme Robert de Bonnières. — 2. *Épingle de coiffure*; 3. *Pent-à-col* (à Mme Waldeck-Rousseau). — 4. *Pendant* (à Mme la comtesse de Béarn).



L'ARCHITECTURE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

PROMENADE A BATONS ROMPUS

(Premier article.)

Porte latérale du Pavillon Finlandais.

Je laisse à d'autres le soin patriotique, mais pénible, de couvrir de fleurs l'amas hétérogène de constructions en plâtras, carton-pâte, papier mâché et simili-sublime qui forme, en grande partie, l'Exposition universelle de 1900. Cette architecture de croquenbouches et de gâteaux montés pour repas de corps de Caraïbes, insulte aussi cyniquement le bon goût que le bon sens; elle est la conséquence logique des doctrines néfastes enseignées à l'École des Beaux-Arts, et elle montre naïvement, sous un fatras de mensonges et de faux, l'impuissance de l'instruction académique. Si l'on compare l'admirable effort de 1889, effort de jeunesse, de vitalité, d'audace, de rationalisme, de confiance en l'avenir, avec les piteux plagiats et les maladroits récopiages de 1900, on est contraint de reconnaitre qu'un vent de réaction brûle et dessèche notre malheureux pays.

Faut-il se désespérer et doit-on pronostiquer de cet attristant spectacle la faillite définitive de l'Architecture française? Je ne le pense pas. J'estime, au contraire, que d'un grand mal sortira un grand bien, et que la mort engendrera la vie. Je crois que l'on apercevra, dissimulée sous une virtuosité de crayon

puérile, la pauvreté d'imagination et le manque radical de personnalité; je crois qu'on prendra en haine ce dévergondage de décoration, ce faste de rastaquouère, cette soif du tape-à-l'œil, ce culte de la hideuse sculpture bâclée au kilomètre, cette indulgence pour la vilaine matière, pour les défauts que la foule acclame comme des qualités, en ce moment.

Porte d'entrée du Pavillon de la Finlande.

Du reste, une consolante leçon se dégage, quand même, de l'Exposition universelle de 1900: c'est que nous possédons, enfin, une formule d'art moderne, formule précise et nette, que tous les peuples du monde cherchent à appliquer avec un touchant et ardent désir de se dégager des influences du passé. Jamais comme cette année, je n'ai senti aussi sûrement s'approcher la fin du vieux monde. Oui, l'Institut triomphe dans les palais officiels, oui les prix de Rome exhibent fièrement au Champ-de-Mars et aux Invalides le déballage d'une esthétique rancie et d'une science moisie; mais, de toutes parts, un ennemi actif et audacieux harcèle le vainqueur.

Au bout de quelques heures d'examen, on oublie le plat de résistance et on ne se préoccupe plus que des hors-d'œuvre, hors-d'œuvre délicieux, originaux, spirituels, ingénieux, vraiment charmants.

Ce sont de ces hors-d'œuvre dont je vais m'occuper rapidement, sans méthode et sans ordre, au hasard seul de la promenade, heureux si je mets en lumière d'humbles soldats perdus dans le rang, souvent plus dignes du commandement que bien des généraux empanachés et sans valeur.

∴

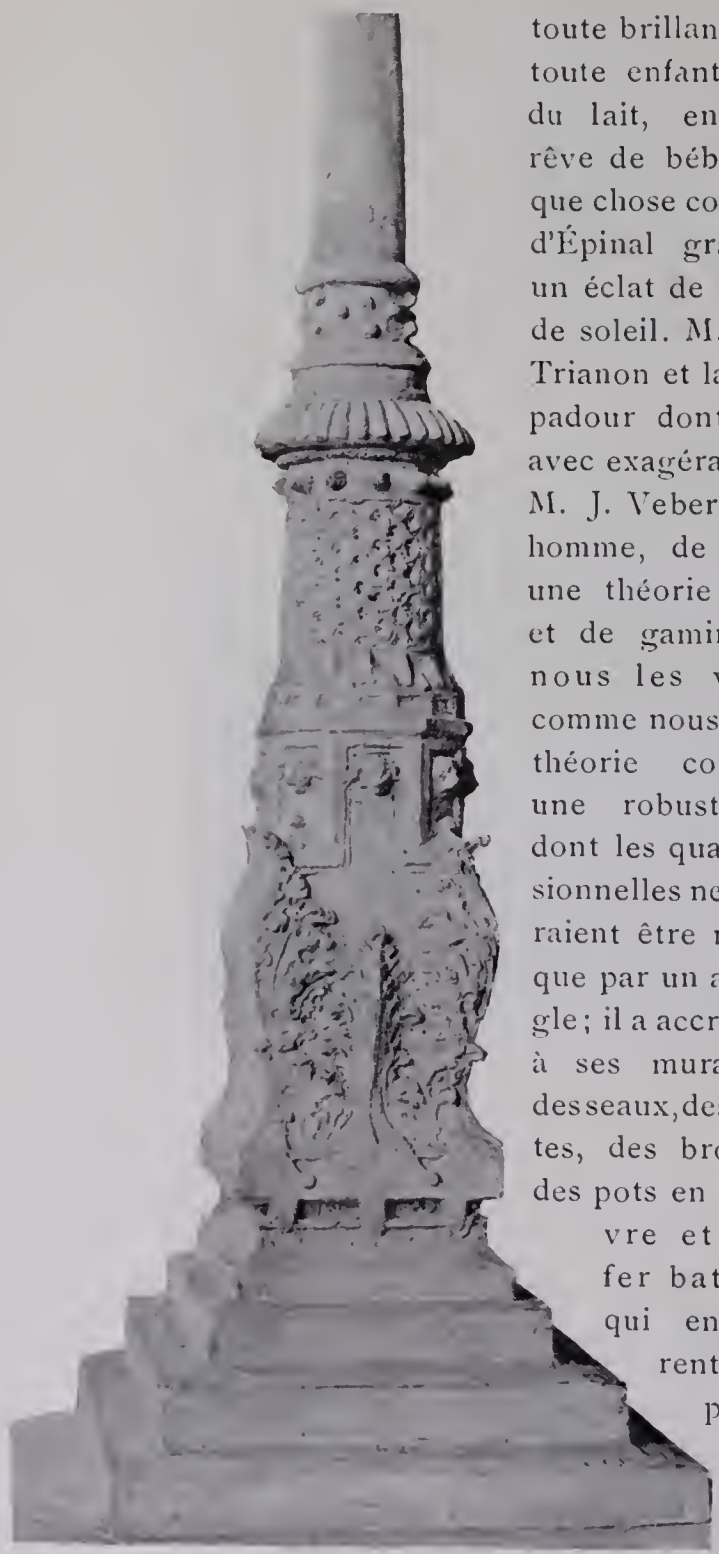
Pour commencer par le commencement, un coup de chapeau à la porte monumentale de M. Binet, qui a été étrillée magistralement, comme toutes les manifestations intellectuelles sortant de l'ornière où s'enlise la médiocrité.

Pavillon de la Finlande (M. SAARINEN, *architecte*).

Une œuvre impeccable? Non certes, mais une œuvre pleine de personnalité, une œuvre où l'on ne trouve pas le balourd décalque du XVIIIe siècle ou de la Renaissance italienne, une œuvre audacieuse, une œuvre de chercheur. Je ne défends pas la coupole dont l'effet n'est pas heureux, vue de côté; je ne défends pas certains détails trop hâtivement étudiés, je ne défends pas surtout la malencontreuse silhouette de la Parisienne dont un Joseph Chéret eût fait, d'ailleurs, un couronnement exquis; mais je défends l'intention générale, l'imprévu de l'invention, la jolie idée de nous débarrasser de Vénus, de Mercure, d'Apollon, et de remplacer la friperie mythologique par une femme moderne, par la femme moderne; d'évoquer, dans les bas-reliefs du soubassement, la vision du travailleur, de l'ouvrier manuel qu'on oublie trop dans un siècle où sa place est pourtant prépondérante; je défends enfin l'initiative de l'artiste qui, le premier, a compris tout le parti à tirer de l'électricité dans la décoration, et nous a offert l'adorable dégradation de violet qui, le soir, ravit les yeux du passant. Et la polychromie? M. Binet me paraît un très particulier coloriste, et il est à souhaiter que son influence réchauffe la frigidité morose de nos façades.

∴

Du même auteur, dans cette Galerie des Machines, — cyclopéenne cathédrale de fer qu'on a si pitoyablement défigurée, — une laiterie toute blanche, toute bleue, toute claire, toute brillante, toute rieuse, toute enfantine. Le temple du lait, entrevu dans un rêve de bébé joufflu; quelque chose comme une image d'Épinal grandeur nature; un éclat de rire et un coup de soleil. M. Binet a oublié Trianon et la fermière Pompadour dont on nous rase avec exagération; il a prié M. J. Veber, l'esprit fait homme, de lui sculpter une théorie de gamins et de gamines comme nous les voyons et comme nous les aimons, théorie conduite par une robuste nourrice dont les qualités professionnelles ne sauraient être niées que par un aveugle; il a accroché à ses murailles des seaux, des boîtes, des brocs, des pots en cuivre et en fer battu, qui enserrent le petit édifice d'un rayon métallique propre et joyeux; il a couronné son toit de jarres en grès d'où déborde mousseux le blanc liquide; il a paré ses balcons de naïfs orangers nains, et il a demandé au maître



R. Binet. — Base d'un mât de la Porte Monumentale de l'Exposition Universelle.

R. Binet. — Base d'un pylone de la Porte Monumentale de l'Exposition Universelle.

Steinlen de faire grimper, dans une frise à jour, quelques chats gourmands et agiles, dont l'exécution rudimentaire cadre adroitement avec cet immense joujou, — et c'est tout simplement délicieux.

INSTALLATION DE L'AGRICULTURE. — *Laiterie* (R. BINET, architecte; décoration de J. VEBER et STEINLEN).

Veber et Steinlen, deux décorateurs hors de pair, que les gros bonnets ignorent ou dédaignent, et qui se trouvent cependant mieux à leur place, à l'Exposition, que la plupart des odieux barbouilleurs dont les élucubrations déshonorent les palais, petits, moyens et grands.

∴

En passant, dans le vestibule conduisant à la salle des Fêtes, deux remarquables paysages de M. Karbowsky, pages décoratives d'une hautaine allure et d'une belle tenue, auxquelles ne nous ont pas habitués les fastidieuses tartines des peintres officiels.

Pavillon Finlandais (clocheton d'angle).

∴

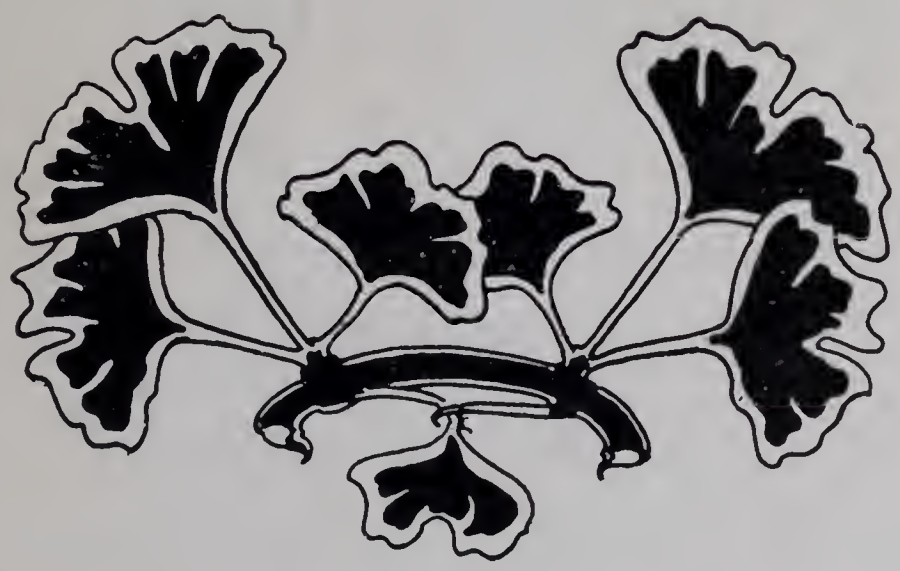
Rue des Nations, un chef-d'œuvre, peut-être le chef-d'œuvre de l'Exposition : le pavillon de la Finlande. Pas de fla-fla, pas de sculptures disproportionnées et bâclées à la diable, pas le moindre désir d'*épater* le bourgeois, pas d'emphase, pas de rodomontades, pas de cartonnage du Châtelet ou de la Gaîté. Un bâtiment sobre, simple, robuste et élégant, plein de couleur et de caractère, un bâtiment fait pour le Nord et conçu par un cerveau du Nord. Du toit recouvert de tuiles colorées, un haut toit qui sait braver la neige, s'élève un petit campanile à pans coupés dont la base sert de piédestal à des ours sculptés à coups de hache, par larges plans, sans modelé, d'une impression de vérité extraordinaire. Des têtes d'ours aussi largement interprétées décorent la voussure d'une puissante baie en plein cintre, et, par opposition, apportent de la finesse au bois d'acajou clair de la porte. De grosses pommes de pin, des grenouilles comme ankylosées par le froid, du feuillage d'hiver composent l'unique ornementation extérieure du pavillon, dont la corniche est coupée de petits ventilateurs qui rompent la monotonie de la ligne droite.

L'architecte, M. Saarinen, jeune homme de vingt-cinq ans, paraît-il, s'est laissé librement aller à son imagination, et son imagination, délivrée de réminiscences et d'entraves, a produit un type parfait d'originalité et de goût. L'intérieur est étudié avec la même indépendance et se tient à ravir avec l'extérieur : mouluration, menuiserie, peinture, tapisserie. Comprenant l'importance capitale de l'unité dans une œuvre d'art, l'auteur n'a voulu pour collaborateurs que des

artistes de sa race, et le résultat obtenu me paraît au-dessus de tout éloge. L'âme d'un peuple se livre tout entière dans ces reproductions des croyances primitives, des légendes guerrières, des luttes héroïques, des poésies ancestrales, et le passé se relie naturellement au présent, dont nous comprenons la psychologie en regardant les fresques où sont reproduits les paysages, les usages, les occupations, les travaux, l'intimité de la Finlande. Des vitrines aux bois patinés, des meubles un peu frustes, des tentures sombres, émane le même et subtil parfum : le respect du pays natal et l'amour de l'éternelle beauté!

M. Saarinen est un pur artiste et un décorateur hors ligne.

(A suivre.) FRANTZ JOURDAIN.



BIGAUX. — Salon moderne.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

LES ESSAIS D'ART MODERNE

DANS LA DÉCORATION INTÉRIEURE

(Premier article.)

Si l'utilité générale et la convenance, à notre point de vue national, d'une Exposition universelle en 1900 pouvait être discutée jusqu'au moment de son ouverture, il ne saurait en être de même aujourd'hui, tout au moins pour tous ceux qu'intéresse le développement de l'Art décoratif moderne.

C'est que, mieux que par les discours et les écrits, mieux que par les œuvres de quelques courageux isolés, l'Exposition actuelle, par le groupement de tous les efforts faits dans tous les pays, aura définitivement démontré non seulement la possibilité d'un art approprié à notre temps, mais son existence même.

Dans ces somptueux palais, d'un luxe extérieur qui, pour la plupart d'entre

BIGAUX. — Salon moderne; côté de la porte.

eux, semble emprunté à un Louis XV retour de l'Amérique du Sud, qui n'exprimeraient guère à eux seuls que l'état de décadence de notre architecture officielle moderne, qui ne serait surpris de constater l'existence, dans tous les pays ayant une existence artistique, des mêmes tendances à s'affranchir des anciens styles épuisés pour créer des œuvres jeunes, viriles et modernes ?

Le chemin parcouru dans cette voie depuis la dernière Exposition de 1889 est considérable, et sa constatation sera du plus haut intérêt au début de l'ère nouvelle. Loin sont déjà les railleries d'antan sur l'Art Nouveau et les tentatives isolées qui paraissaient sans lendemain.

Pour quelques-uns, il y a là une révélation d'où sortiront bien des conversions; pour d'autres, ce sera un puissant encouragement. C'est, dans tous les cas, dès à présent, l'affirmation du renoncement à la reproduction indéfinie des styles connus. Qu'on le nomme Art Nouveau, Art Moderne ou autrement, l'art qui était à créer s'affirme, et il ne semble pas que l'impulsion que l'Exposition lui aura donnée pourrait être arrêtée dans l'avenir.

GAILLARD. — Chaise de salle à manger (*L'Art Nouveau* de M. Bing).

Il s'en faut cependant de beaucoup que le but soit complètement atteint. Le champ dans lequel évolue l'Art moderne est encore limité. Si, disséminé dans les différentes classes, sa place est plus ou moins importante, comme dans celles de l'orfèvrerie, de la bijouterie, des tissus, des papiers, des meubles; si quelques œuvres architecturales isolées se prévalent de son libéralisme, il doit, dans l'avenir, entraîner dans son mouvement toutes les manifestations de l'Art, aussi bien l'édifice lui-même que tout ce qu'il contient.

Où son triomphe est dès à présent incontestable, tant en France qu'à l'étranger, c'est dans la décoration intérieure de nos demeures privées, dans l'ornementation des pièces nécessaires à la vie de chaque jour, prenant par là possession du public, jusqu'au jour où celui-ci, définitivement conquis, exigera qu'on lui fasse des demeures, des édifices, des œuvres répondant aux idées nouvelles qu'il aura été amené à comprendre.

GAILLARD. — Buffet (*L'Art Nouveau* de M. Bing).

Sa faculté d'appréciation aura, d'ailleurs, été facilitée, à l'Exposition de 1900, par les nombreuses présentations d'ensemble de pièces d'habitation, comprenant, dans une harmonie nécessaire, le décor fixe des parois de la pièce et le mobilier qu'elle contient.

Bien des œuvres, meubles, bronzes ou autres, qui, exposées chacune dans leurs sections, risquent, par un voisinage immédiat d'œuvres de tendances trop différentes, de rester incomprises, peuvent ainsi être jugées dans leur milieu réel, avec l'attribution de place et de fonction qui leur est réservée.

Quoique disséminées dans un certain nombre de sections à l'Esplanade des Invalides, celles de la décoration fixe, de la décoration mobile et du

CH. PLUMET et T. SELMERSHEIM. — Salle à manger d'une villa.

mobilier, les expositions d'intérieurs modernes représentent brillamment la France en 1900.

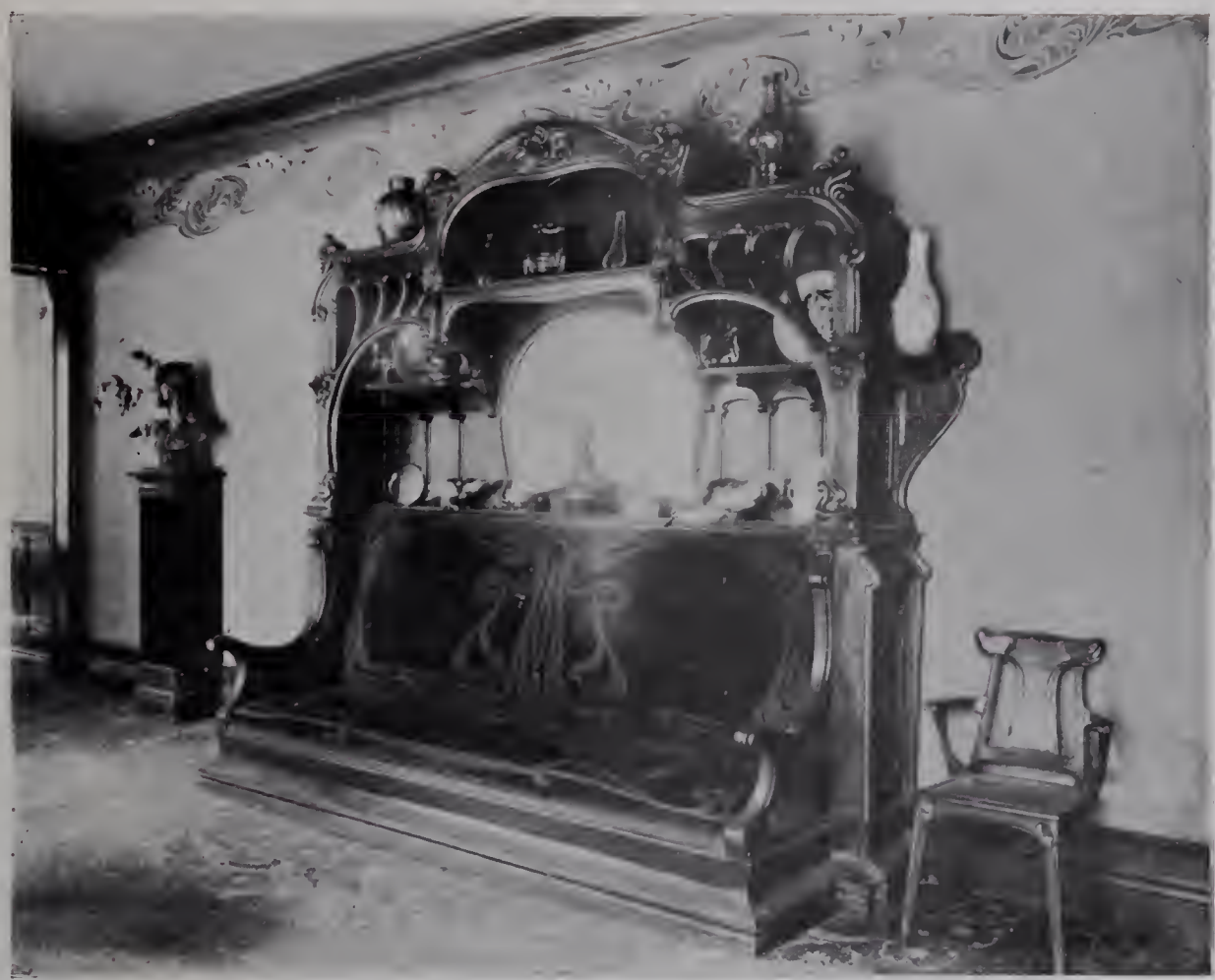
Nous y retrouvons le groupe des ardents défenseurs des idées modernes connus par les expositions annuelles, puis les nouvelles recrues entraînées par le mouvement depuis quelques années ou simplement en vue de l'Exposition.

C'est ainsi que nous pouvons citer, parmi les envois les plus complets et les plus significatifs : la salle à manger destinée à une villa de la côte méditerranéenne, sobre et sagement conçue, de MM. Plumet et Tony Selmersheim; l'intérieur moderne de M. Bigaux, dans lequel le goût général et les délicats arrangements de bois et de bronze font un art nouveau agréablement goûté du public; le cabinet de travail de M. Guimard, selon la formule recherchée, quoique quelque peu tourmentée de l'auteur; enfin, la salle à manger de M. Turck, de Lille, d'une bonne tenue d'ensemble et de détails spirituels, mais parfois un peu chargés.

(A suivre.) CH. GENUYS.

PAVILLON DE L'ART NOUVEAU

E. Gaillard. — Salle à manger moderne.



E. Gaillard. — Meuble d'antichambre, noyer.

L'ART NOUVEAU DE M. BING

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

Sous les arbres des Invalides, à l'orée du village breton, une claire façade se déploie. Couronnée d'une frise d'orchidées, des panneaux aux couleurs chantantes, aux lignes onduleuses, d'une rare harmonie, femmes, fleurs et paysages symboliques, la décorent; des windows y accusent des saillies imprévues; elle sourit et rayonne, joie et clarté : c'est la Maison de l'Art Nouveau! Le contraste de son modernisme, parmi ces évocations de la plus traditionaliste de nos provinces, excite le regard et séduit l'esprit. Ces figures élégantes et sveltes qui sur les murs évoquent, entre les deux portes centrales, l'Architecture, souveraine de tous les arts, puis la Sculpture, la Ferronnerie, la Joaillerie, la Verrerie, la Poterie et les Travaux du Cuir; ces élancements de branches fleuries, ces combinaisons audacieuses de tonalités; tout cela, jailli de l'imagination du très original artiste Georges de Feure, vrai magicien de raffinements et de subtilités, tout cela, d'apparaître par delà les calvaires et les dolmens de la vieille Armorique, prend une signification plus profonde et se revêt d'un charme plus captivant. Entre ces « pierres de souvenir », entre ces sculptures farouches et naïves et la poussée d'orchidées qui ceint le front de cet édifice, il y a des siècles et des siècles de vie humaine et d'art : beau motif de pensée et de rêve!

Le seuil franchi, une délicieuse surprise attend tout visiteur, artiste ou non, en qui palpite, si faiblement que ce soit, le sentiment de la beauté, car, je me plais à le déclarer sans crainte d'un démenti, rien dans les sections étrangères et française d'art décoratif, rien ne se révèle supérieur à cette exposition de l'Art Nouveau. Voilà la tentative la plus heureuse qui ait été faite chez nous en cet ordre de choses, et il faut féliciter sans réserve de ce succès non moins celui qui est l'initiateur de l'entreprise, M. S. Bing, que les artistes à qui il en a confié la réalisation, MM. Georges de Feure, Colonna, Gaillard et Laforêt. En vérité, ils ont le droit de se montrer également fiers d'un résultat qui, en plus de sa valeur propre, a l'avantage de prouver, une fois encore, la fécondité, en matière d'art appliqué, des efforts collectifs sous la direction d'une seule et unique volonté. Oui, cette exposition de l'Art Nouveau montre toute l'utilité que peut avoir, pour l'artiste décorateur et l'artisan, la présence à ses côtés d'un critique, d'un critique intéressé et capable, par la pénétration des qualités et des défauts de chacun, par la connaissance expérimentale de la personnalité de chacun, de développer, dans le meilleur sens et le plus conforme à ses aspirations, cette personnalité elle-même. L'artiste s'ignorait peut-être, cherchait sa voie douloureusement; les moyens de réalisation lui faisant défaut, il s'épuisait en essais stériles, dans l'impuissance de matérialiser les fantaisies de son imagination : car qu'est-ce qu'un carton de vitrail, un dessin de bijou ou de ferronnerie, un projet de tapis, d'étoffe ou de meuble? presque du néant, tant est grande l'importance de l'exécution matérielle, toujours féconde en hasards et en surprises, et seule instructive, et seule éducatrice; c'est là seulement, en effet, qu'il apprendra la technique des différents métiers et qu'il s'habituera à limiter son idée aux nécessités d'appropriation, à se soumettre aux lois de logique et d'adaptation.

E. Gaillard. — Siège de salle à manger.

Les progrès réalisés par les artistes de l'Art Nouveau, au fur et à mesure de leur produc-

tion, pour aboutir à cette manifestation si éclatante de leur personnalité et du groupement dont ils font partie, en sont une preuve irréfutable. Nous voici loin aujourd'hui des débuts indécis de l'Art Nouveau! Mais que d'efforts patients, que de luttes à soutenir, que de difficultés à vaincre, avant d'en arriver là! que de déboires aussi, que de décourageantes épreuves! D'autre part, quelle ténacité, quelle activité, quelle volonté, jamais lasse, vers le mieux!

E. Gaillard. — Desserte.

Constater le chemin parcouru, dire les étapes franchies du départ à l'arrivée, et comment le but vient d'être atteint, c'est faire mieux comprendre, je crois, l'importance exceptionnelle de cette œuvre.

Quand, il y a cinq ans à peine, l'auteur du *Japon artistique*, M. S. Bing, délaissant l'art de l'Extrême-Orient, ouvrit, dans son hôtel transformé du sol au faîte en maison d'art décoratif moderne, sa première exposition d'ensemble, Edmond de Goncourt n'eut pas tout à fait tort, il faut en convenir, de s'écrier, comme il le raconte dans son *Journal*, à la date du 30 décembre 1895 : « Le délire... le délire de la laideur. » Il n'eut pas, non plus, tout à fait raison. Évidemment, le sensitif qu'était le romancier de *la Faustin*, épris presque à l'excès des grâces du XVIIIe siècle français, ne pouvait s'accommoder — il n'était pas le seul à ne le pouvoir pas — de certaines incohérences prétentieuses ou puériles qui déparaient la plupart des meubles, des objets, des décorations exposés alors rue de Provence. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, le cri qu'il avait poussé, quelques années auparavant, sur la scène du Théâtre-Libre : *A bas le Progrès!* En réalité, s'il y avait, à cette époque, dans les galeries de l'Art Nouveau bien des laideurs ou bien des erreurs, il n'y avait pas que cela. Les travaux de M. Vandevelde, par exemple, en dépit des imitations allemandes, autrichiennes, hollan-

daises, voire françaises, restent choses dignes d'estime; ne leur reprochons pas d'être belges, c'est leur mérite le plus incontestable, et plût à Dieu que nous eussions eu, au moment où M. Bing nous les fit connaître, des œuvres aussi caractéristiques du goût français. Quant aux cuivres de M. W. A. S. Benson, dont l'Art Nouveau fut l'importateur à Paris, je ne sais rien qui, dans cet ordre de choses, pour l'originalité du dessin, l'utilisation de la matière, la fraîcheur primesautière de la création, vaille de leur être comparé. Et si l'on veut bien se rappeler qu'il y avait là des céramiques de Delaherche, de Bigot, de Dammouse, de Dalpayrat et Lesbros; des poteries campagnardes d'Angleterre, de Flandre, du Nivernais et du Berry; des verreries d'Émile Gallé et de Karl Koepping; des joailleries de Georges Morren et de René Lalique; des plaquettes et des gaufrages d'Alexandre Charpentier; une admirable série de vitraux exécutés par Louis C. Tiffany d'après des cartons de Toulouse-Lautrec, de Paul Ranson, de Vuillard, de Grasset, sans parler des pièces de « favrile glass » que l'on voyait à Paris pour la première fois; cela dans des galeries, des halls, au plafond décoré par Besnard, — une des œuvres décoratives les plus exquises de ce temps, — aux murs couverts de toiles signées par les meilleurs artistes français et étrangers, Cottet, Carrière, Brangwyn, Thaulow, Lucien Simon, J. E. Blanche, Henri Rivière, La Gandara, Maufra, Liebermann, Raffaelli, avec sur des selles des morceaux de sculpture de Rodin, de Constantin Meunier, de Mlle Claudel, d'Alexandre Charpentier, de Bourdelle, de Vallgren, on conviendra qu'il y eût quelque injustice de la part de bien des critiques à se donner l'air de dédaigner autant une tentative de ce genre. Il ne faut pas oublier, en effet, que, parmi ces artistes, peintres, sculpteurs, décorateurs, céramistes, artisans, beaucoup étaient alors presque inconnus du grand public, qu'il n'existait à Paris nul endroit où l'on pût se tenir au courant du mouvement de l'art décoratif étranger, où l'on pût se procurer des papiers peints de Walter Crane ou de C. F. A. Voysey, des étoffes de William Morris, des poteries flamandes ou des verreries américaines, des métaux ouvrés de Birmingham ou de Glascow, des émaux cloisonnés de Clément Heaton, que sais-je, ces mille et mille objets si séduisants qui ont fait la fortune, parmi nous, de ce mouvement auquel nous assistions alors, pour ainsi dire sans y prendre part; il ne faut pas oublier, non plus, que, depuis cinq ans, dans cet hôtel de la rue de Provence, dont les peintures de Brangwyn ornent si magnifiquement de leur polychromie

E. Colonna. — Sellette.

audacieuse la façade, nous avons vu se dérouler une série d'expositions particulières de peinture et de sculpture, vraiment remarquables, celles des œuvres de Constantin Meunier, de Carrière, de Legros, de Vierge, de Cottet, de Thaulow, pour n'en citer que quelques-unes, sans omettre l'Exposition internationale du Livre moderne.

E. Colonna. — Casier à musique.

Cependant, la production originale de l'Art Nouveau — si l'on excepte les tapis de Brangwyn et les grands vitraux de Tiffany, d'après des cartons du même artiste, quelques meubles assez réussis, quelques garnitures de meubles en cuivre et les bijoux de M. Colonna — était loin d'atteindre la perfection; des essais patients n'aboutissaient point, des tentatives avortaient, dignes d'un sort meilleur; on se heurtait à des difficultés de réalisation toujours nouvelles. Pour échapper aux influences étrangères, anglaises, allemandes ou belges, on tombait dans des bizarreries ou des incohérences dont l'impossibilité de faire exécuter les modèles sur place, et sous une surveillance sévère, accroissait le danger. Par quels tâtonnements, à travers quels déboires on avançait, ceux-là seuls le savent qui ont assisté au travail journalier de ces artistes et de leur chef. Peu à peu, cependant, à chaque œuvre nouvelle, leur expérience s'enrichissait, leur conception des formes s'épurait; ils débarrassaient leur mémoire du souvenir des choses vues, de tout ce fatras de la production contemporaine au milieu duquel il est si difficile de discerner ce qui est bien de ce qui est mal, tant la nouveauté exerce de séduction sur l'œil et sur l'esprit.

Les premières œuvres d'incontestable valeur sorties des ateliers de l'Art Nouveau furent des bijoux, des montures de verres de Tiffany et de grès de Bigot, et quelques pièces d'orfèvrerie. C'était là, vraiment, une note neuve et franche; mais c'était là des objets isolés,

produits au caprice de la fantaisie. Autre chose est de créer un ensemble décoratif, comme celui que l'on voit aujourd'hui à la Maison de l'Esplanade des Invalides, étant donné surtout le but que voulait atteindre M. S. Bing : faire une œuvre vraiment française et qui fût vraiment l'expression de la sensibilité de notre race, et non une adaptation de formules étrangères. Cette tâche, avec l'aide de collaborateurs, comme ceux qu'il sut choisir, on peut la dire accomplie; mais au prix de quel labeur! Dans l'hôtel de la rue de Provence, afin de pouvoir surveiller sans cesse l'exécution d'un tel travail, des ateliers d'orfèvrerie, de joaillerie, d'ébénisterie, de tapisserie, de vitraux, furent établis; pour les étoffes, les tapis et les broderies, on en confia la réalisation aux premières manufactures françaises. Il fallut tout créer, jusqu'aux moindres détails, afin que tout portât la marque de l'inédit et s'harmonisât heureusement. Le résultat de ces efforts patients et raisonnés, le voici.

E. Colonna. — *Chaise palmette.*

∴

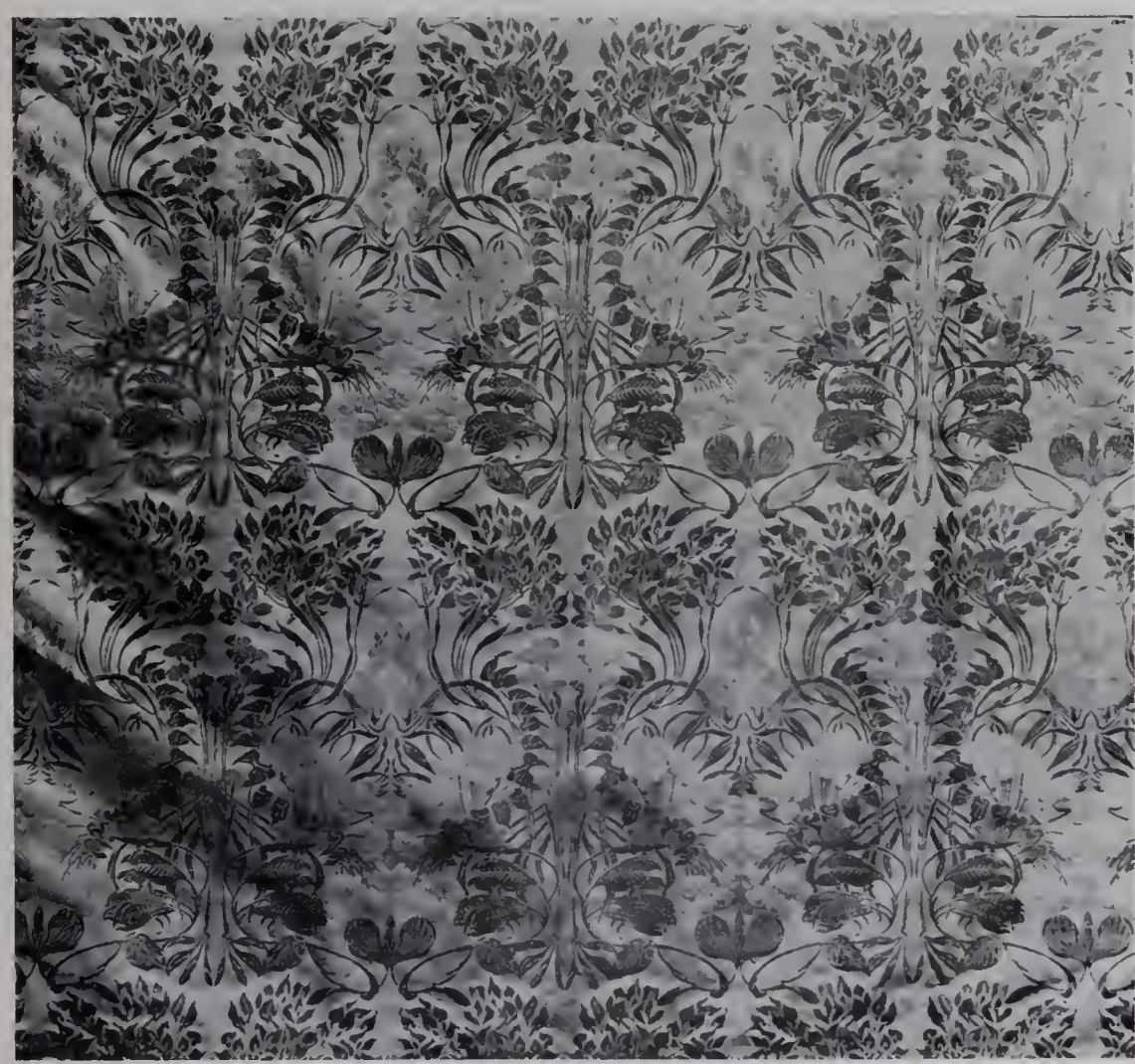
La Maison de l'Art Nouveau se divise en six pièces, dont la décoration, le mobilier, l'aménagement entier ont été exécutés, en principales parties, d'après les dessins de trois artistes : Eugène Gaillard, Edouard Colonna et Georges de Feure.

Par les deux larges entrées à tambour décorées de fleurs au pochoir, brun rouge, rose, jaune sur fond terre cuite un peu violacé, on accède dans *l'antichambre.*

Une mosaïque de pierre couvre le sol; de larges arabesques y ondulent en lignes harmonieuses, épousant très logiquement le plan de la pièce, les parties les plus foncées touchant aux plinthes, tandis que vers le centre s'éclaircit la coloration et s'allège le dessin. Sur les murs, une étoffe unie, rose brique, ornée d'une frise au pochoir de même couleur, à deux tons. Face aux portes-tambours, est placé un vaste meuble, en noyer, qui, du sol où sa place reste marquée par la mosaïque, s'élève assez haut, avec sa large banquette, ses patères à vêtements, une glace, des étagères; les proportions en sont excellentes, la disposition de ses différentes parties, d'usages différents, fort ingénieusement combinée, avec un sens de l'appropriation et du confortable qui rassure et repose.

A droite et à gauche, s'ouvre une porte; nous franchirons celle de gauche pour pénétrer dans *la salle à manger.*

L'impression, dès le seuil, est une impression d'intimité claire, de franchise et aussi de force. Au-dessus d'un soubassement de noyer ciré à applications de bronze, se déroule sans interruption une décoration peinte de M. José-Maria Sert; dans le cadre un peu sévère des boiseries, lambris, corniches, encadrements des portes et des fenêtres, elle ouvre des horizons puissants, d'une intensité de formes hardie et riche. Tout mobilier, en un pareil décor, courait le risque de sembler mièvre; il faut féliciter M. Gaillard d'avoir échappé à ce danger. Ses meubles sont vigoureux, sans emphase ni lourdeur, simplement par la logique et la



G. de Feure. — Tenture de cabinet de toilette.

santé de leur structure; sous ces formes il y a des muscles. La table et le buffet me paraissent surtout expressifs du talent de M. Gaillard, par l'ampleur du modelé et la simplicité de composition, mais ici et là, autant dans ces meubles que dans le dressoir, les chaises et les demi-fauteuils qui complètent cette salle à manger, se révèlent les mêmes qualités : de la force saine, une vision large, beaucoup de souplesse, et le plus louable souci d'asservir ou plutôt de faire participer l'ornementation à la structure, et réciproquement; ornementation qui ne consiste ici qu'en des renflements, des épanouissements ou, au contraire, des affinements et des élancements des formes en pleine matière. Et j'aime aussi l'emploi du bronze dans le buffet et aux lambris tel que le conçoit M. Gaillard; une seule chose semble illogique, et l'effet, quoi qu'il en soit, n'en est pas heureux : le corps supérieur du buffet est occupé au centre par une armoire à argenterie; pourquoi garnir les portes d'un verre de couleur opaque? cela alourdit le meuble, sans aucun des avantages que l'on paraît avoir

cherché à atteindre ; il fallait ici ou des panneaux de bois, ou du verre blanc, ou encore du verre transparent, de couleur légère.

La salle à manger communique avec *le salon.*

C'est le type du salon français dans l'entière acception du mot, moins la pièce où l'on vit que la pièce où l'on reçoit : un peu de parade n'y messied point.

G. de Feure. — Meuble de toilette.

Le tempérament de M. Colonna, qui est l'auteur de cette pièce, diffère absolument de celui de M. Gaillard, autant que la vision de M. de Feure de celle de ces deux artistes; en passant d'un appartement à un autre, on sent néanmoins régner une sorte d'unité et se manifester une tendance commune et une volonté unique.

Ici, les lignes s'assouplissent, deviennent plus gracieuses et plus sveltes; les colorations s'atténuent en des harmonies plus fines, et le contraste est charmant, avec l'intensité puissante de la salle à manger, de cette gamme mineure de jaunes et de verts que font les tentures de velours vert uni à reflets doux, les meubles de citronnier, à la tonalité chaude et chantante, et les soies à fleurs qui recouvrent les sièges, et les carpettes dont est caché le sol, tout cela baigné dans la lumière dorée que tamisent les vitraux des fenêtres et les vélums du plafond.

Un canapé, des fauteuils, des chaises, une vitrine, un piano droit, un casier à musique,

une table, en bois de citronnier et marqueterie, garnissent cette pièce; l'ensemble est très réussi, d'une nouveauté sage, d'un équilibre savant et sans la moindre tare d'excentricité. On peut dire des artistes de l'Art Nouveau que la principale caractéristique de leurs efforts,

G. de Feure. — Lavabo.

c'est le sens, si rare aujourd'hui, de la mesure. Loin de s'accommoder des bizarreries faciles qui rendent, fort légitimement, odieuses à bien des gens les tentatives de rénovation de l'art décoratif auxquelles nous assistons depuis quelques années, loin de céder aux séductions de l'étrange et du fantastique, on les devine animés de plus hautains désirs; qu'ils visent à se garder des influences extérieures et à renouer les traditions des vrais styles français au lieu, selon les fluctuations de la mode, de parisianiser des modèles anglais, allemands ou belges, voilà qui fait leur éloge.

Le salon de M. Colonna est, à ce point de vue, digne de toute notre attention. Il a cherché à créer un salon de style moderne, un salon bourgeois de la fin du XIXe siècle, tout comme il y a des salons Louis XV et Louis XVI, et un salon français avec tout ce que comporte de superflu, de vain, une pièce de ce genre. Il a su être riche sans clinquant, confortable sans laideur ni lourdeur, élégant sans mièvrerie, raffiné sans excès de subtilité et sans surcharge.

Entre la force de M. Gaillard et les grâces quintessenciées de M. de Feure, l'élégance

E. Gaillard. — Tenture de chambre à coucher.

réfléchie de M. Colonna sert de transition. Nous pouvons maintenant pénétrer dans *le cabinet de toilette.*

D'abord le regard est charmé: c'est un vrai délice visuel. Des panneaux de soie brochée gris bleu et gris mauve et gris vert, comme glacée par des clartés lunaires, décorent les murs d'une floraison de rêve; tout autour de la pièce court, pareil au parapet d'une terrasse dominant des champs de fleurs, un lambris de frêne français et de frêne de Hongrie aux fines mouchetures; des tapis de moquette de soie, d'indéfinissables nuances, font ressembler le sol à un gazon semé de campanules et de myosotis, sous l'éclat argenté du givre; à la fenêtre, de légers rideaux de soie du Japon, la fenêtre elle-même s'ouvrant en un petit retrait aux deux angles en saillie duquel s'accrochent de hauts miroirs à faces mobiles; et, dans ce réduit, la table à beauté, avec son triple miroir, ses garnitures d'ivoire, ses cristaux à bouchons et à couvercles d'argent, tout cela délicatement ouvré de souples et fines lignes, tiges frêles de fleurs aux courbes harmonieuses, sourires de corolles s'ouvrant comme des

lèvres sur le frémissement des pistils, tout cela exquisement harmonisé, chaque détail précieux et rare et d'un charme neuf. Ici, de chaque côté de la fenêtre, — en plus d'une grande armoire aux nombreux tiroirs pour le linge, les rubans, les dentelles, tous les secrets de la parure féminine, qui occupe un des principaux panneaux de l'appartement, — un chiffonnier ; là, la toilette, au dessus d'onyx, au revêtement d'opaline, supportant la glace, à la cuvette joliment décorée de fleurs, et que complète l'éclat des robinets d'argent ; ici, là, partout, dans les courbes de ces chaises, de la coiffeuse, de l'adorable chaise longue à faire rêver l'ombre

E. Gaillard. — Lit de milieu.

de Mme Récamier, avec les ondulations des bois encadrant le drap gris bleuté uni qui les recouvre (du gris bleuté clair des plumes de tourterelle), sur lequel des fleurs brodées de soie blanche rayonnent doucement, au haut des dossiers; partout, dans l'accord délicat qui règne entre tous ces objets, dans le soin minutieux apporté par l'artiste à la création de chaque détail, partout on sent régner un sentiment d'amour de la femme vraiment délicieux.

Ce que M. de Feure a fait là, nul avant lui, on peut l'affirmer, ne l'avait fait; cela est définitif et complet, cela s'impose victorieusement, par le sens du modernisme le plus raffiné qui y règne, en même temps que par l'observation stricte de tous les principes sur lesquels reposent les styles d'autrefois.

La *chambre à coucher* de M. Gaillard paraît presque sévère, après toutes ces subtilités. Elle ne l'est point cependant. Il y a infiniment de souplesse et d'agrément dans les lignes de ce grand lit, de cette armoire, de ces sièges, de ces étoffes; nous retrouvons ici les qualités de M. Gaillard aussi pleinement exprimées que dans la décoration du salon où nous nous arrêtions tout à l'heure; mais c'est merveille de voir avec quel tact et quelle mesure il les emploie ici à un but tout différent. Je ne saurais trop le louer d'abord de sa sobriété de

formes et d'ornementation. Ceux qui ont suivi de près la production décorative de ces quelques dernières années savent toutes les difficultés que présentent la décoration et le mobilier d'une chambre à coucher; nous avons vu, dans cet ordre de choses, bien des horreurs, et la répugnance manifestée par une grande partie du public à l'égard de ces tentatives n'est que trop justifiée. Les chambres à supplices de l'Inquisition n'étaient rien, j'imagine, comparées aux chambres à coucher *modern style*, où certains décorateurs, qu'il est inutile de nommer, nous conviaient à goûter les joies d'un sommeil réparateur. S'endormir, dormir, s'éveiller, être malade, mourir au milieu de ces formes hostiles, parmi la menace perpétuelle et affolante de ces lignes exaspérées, les sentir dans l'obscurité braquées vers soi, fleurs tordues, feuilles acérées, arabesques serpentines au dard toujours tendu... l'affreux cauchemar! A son pire ennemi qui donc aurait la cruauté de souhaiter un tel supplice? Mon Dieu! en avons-nous vu de ces *lits d'art*, avec des inscriptions, des emblèmes, et qui étaient, tout à la fois, des bibliothèques ou des billards, des cours de morale et des chars de guerre!

Rien de tel ici, cela s'entend : ni contorsions ni violences. Les couleurs et les formes de ces meubles, loin d'être hostiles, sont accueillantes; elles incitent au repos et au calme; il règne, dans la façon dont elles se combinent, une vraie harmonie. Aux yeux de certains, pour qui nouveauté veut dire excentricité, originalité, bizarrerie, la chambre à coucher de l'Art Nouveau ne paraîtra sans doute neuve ni originale, et c'est tant mieux : l'artiste qui l'a conçue a le droit de se montrer fier d'une telle appréciation, car la vraie valeur de son effort, ceux-là seuls qui considèrent l'art décoratif comme une chose sérieuse, et non comme le jeu d'un jour, la comprendront dans son intégralité.

GABRIEL MOUREY.

(A suivre.)

G. DE FEURE. — *Glace*, cadre sculpté et doré.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

Chasse au sanglier, grand vitrail (carton d'E. Grasset, exécuté par F. Gaudin).

LES VITRAUX A L'EXPOSITION

DE 1900

(Premier article.)

L'Enfance de la Vierge.

Les dimensions restreintes, en tous sens, de la galerie où se concentre l'exposition française des vitraux n'ont pas permis l'envoi de ces grandes verrières de l'ordre monumental qui présentent, sans aucun doute, l'intérêt le plus sérieux. Ce pavillon, construit au milieu des arbres de l'Esplanade des Invalides, dans des conditions de lumière très défectueuses, constitue un local extrêmement défavorable pour une exposition d'un caractère aussi spécial; le visiteur ne semble pas avoir le désir d'y pénétrer. Il était possible, nous le croyons, de trouver une meilleure combinaison en unissant étroitement la classe des vitraux et celle de la « Décoration fixe des édifices publics et des habitations ». Les dispositions adoptées ont eu probablement pour conséquence de regrettables abstentions, les organisateurs ne pouvant mettre au jour que de petits vitraux placés sur plusieurs rangs, fort mal éclairés et sans recul suffisant. Cette exposition, ainsi comprise, est donc une réunion de spécimens d'importance toute relative; elle ne saurait présenter un tableau exact de l'art du peintre verrier français dans

La Présentation au Temple.

LA LÉGENDE DE LA VIERGE (vitraux de l'abside de Notre-Dame, à Bougival).
Cartons de H. Marcel MAGNE, exécution par MM. LEPREVOST et LAUMONNERIE.

son rôle essentiel de grande décoration. De rares et minuscules vitraux d'église, quelques ouvrages d'application civile, mais de dimension médiocre, et d'autres, assez nombreux, ayant pour objet l'ornementation des fenêtres d'appartements, tel est, en résumé, le bilan assez modeste de l'exposition de la classe 67. Cette classe nouvelle est loin, pour ses débuts, d'offrir l'attrait de la simple division ou section de classe des Expositions de 1867 et 1878, même de celle de 1889, cependant inférieure à ses devancières. Toutefois, il est équitable de constater la valeur instructive des fragments anciens, de diverses époques, groupés dans une sorte de vestibule qui précède la salle consacrée aux vitraux contemporains. Il convient aussi de louer la collection de cartons et maquettes dont le règlement de 1900 a facilité le rapprochement des œuvres exécutées sur verre.

Si la Section française des vitraux a groupé la plus grande partie de ses exposants dans le pavillon qui fait face à la rue de l'Université, d'autres ont reçu l'hospitalité dans les constructions variées qui émaillent les bords de la Seine ou qui ont été élevées au Champ-de-Mars. Enfin, nous devons signaler les ouvrages de peinture sur verre exécutés sur commande pour la décoration de divers édifices et de la salle des Fêtes.

Les vitraux étrangers ont trouvé à se loger honorablement dans les galeries de leurs sections respectives.

Il faut le dire de suite, et y insister, l'art du peintre verrier n'a pas, à l'Exposition universelle de 1900, l'importance qu'il paraissait devoir présenter, en raison de son immense développement et de ses applications toujours plus nombreuses. Aucun progrès réel ne le signale à l'attention des amateurs éclairés. Néanmoins, on ne saurait contester les efforts accomplis pour essayer d'obtenir des résultats nouveaux. Mais si les efforts sont évidents, les tendances accusées sont généralement peu rationnelles, comme les applications dénotent une compréhension incomplète du rôle exact de la matière employée. Le peintre verrier contemporain a subi avec une intensité excessive l'influence américaine dès avant l'Exposition de 1889 qui en assura le triomphe. Il se préoccupe surtout, depuis cette époque, de sortir des sentiers battus et de se soustraire à l'obéissance des règles anciennes. Devenu dilettante, il veut surprendre les yeux, sans trop se soucier de les charmer par la magie de la couleur et l'éclat naturel du verre. Ne reculant pas devant la torture infligée à la matière mise en œuvre et aux procédés d'exécution, le praticien de nos jours semble considérer, parfois, qu'il est inutile de justifier la vérité de la mission du vitrail qui consiste à illuminer l'intérieur d'un édifice public ou d'une habitation, en absorbant le moins possible les rayons solaires, malgré la vigueur de la coloration et les opacités inévitables du dessin et de la monture en plomb. Encore l'assombrissement produit par les tons intenses a-t-il sa raison d'être dans la plupart de nos églises; mais comment excuser la grande diminution de la lumière, lorsqu'elle est due à l'emploi de verres aux teintes très claires dont l'usage est général actuellement et dont la fabrication tourmentée, à peine

translucide, est inspirée par les procédés bizarres des décorateurs américains?

Si, dans toute erreur, il y a une part de vérité, celle-ci, nous devons en convenir, est importante dans l'erreur fondamentale qui a été commise en créant ce fameux verre dénaturé, d'heureuses applications ayant été trouvées aux États-Unis. Mais, en France et en Allemagne, les spécialistes, littéralement affolés par cette forme nouvelle de la matière vitreuse et perdant toute mesure, l'étendirent aux manifestations les plus diverses de l'art du vitrail; ils décidèrent de l'introduire aussi bien dans les grandes compositions religieuses destinées à nos cathédrales que dans les fantaisies décoratives consacrées à nos demeures. D'une façon générale, on a substitué au verre ordinaire, transparent et lumineux, cette matière dévitrifiée, grippée, rissolée, peu translucide, souvent même presque opaque et, en ce cas, se caractérisant par des apparences de porcelaine ou d'albâtre, d'aspect triste et d'allure mystérieuse, qui a perdu les qualités de splendeur rayonnante du vitrail primitif. Le store calme, un peu obscur, d'un chatoiement trop discret, a détrôné la verrière prestigieuse aux colorations puissantes et franches que le Moyen-Age et la Renaissance nous ont léguée.

L. Jac Galland. — *Salomé.*

L'influence américaine est déjà assez ancienne, et l'occasion nous ayant été offerte, ici-même, à plusieurs reprises, d'en parler avec les développements utiles, il n'y a pas lieu, dans cette courte étude, de nous étendre davantage sur le verre dit « américain » que l'on fabrique maintenant en France, en Angleterre et en Allemagne. Il suffira de constater, une fois de plus, que le dédain du verre soufflé est devenu une règle aux exceptions rares, si l'on en doit juger par les spécimens envoyés à l'Exposition.

Vitrail de Karl ENGELBRECHT, exécuté d'après ses propres dessins.

Une autre influence, bonne en principe et que les résultats mis au jour en 1900 ont rendue contestable, est celle de l'art japonais. Cette influence, on le sait, a révolutionné, depuis une vingtaine d'années, l'art décoratif européen dans ses manifestations diverses; elle se fait très particulièrement sentir dans le vitrail civil et domestique, parfois même religieux: nous verrons avec quel excès! Il est, d'ailleurs, bien remarquable que le goût du japonisme ait fait revenir le vitrail aux traditions du Moyen-Age, du moins par la simplicité quelque peu affectée des procédés d'exécution dont l'archaïsme est souvent intempestif. Dépassant le but, l'artiste verrier de 1900 n'hésite pas à remplacer le détail peint au trait d'une tête, ainsi que le faisaient les grands ancêtres des XIIe et XIIIe siècles, par un plomb presque toujours maladroit dans sa brutalité inopportune.

Comme exemple caractéristique et très complet d'un vitrail conçu sous la

Carton de vitrail dessiné à l'École des Arts industriels de Carlsruhe sous la direction du peintre H. GÖHLER.

double influence de la recherche des verres spéciaux et de l'art japonais, nous indiquerons, en première ligne, une verrière de M. DE FEURE, exposée dans le pavillon de l'« Art Nouveau » édifié par M. Bing. Cette œuvre nous montre quatre femmes dont la signification symbolique — à supposer qu'elles en aient une — nous échappe. Habillées à la mode probable des premières années du XXe siècle, ces figures se profilent en attitudes tourmentées et présentent, malgré la volonté de l'auteur, il faut le croire, une physionomie quelque peu caricaturale.

Constitué exclusivement par du verre coloré et du plomb, sans aucun secours du pinceau, le vitrail de M. de Feure procède d'un principe vrai pour aboutir à un résultat médiocre, grâce à l'intransigeance du procédé. Il y a là un souci excessif d'une complication de teintes entraînant avec elle l'emploi de très petites pièces de verre et une grande multiplicité des plombs de sertissure. Les chairs, blafardes, sont faites d'un verre grisâtre ayant l'apparence d'une porcelaine « clair de lune ». Tout le détail du dessin des têtes et des mains est formé par un plomb étroit. L'absence de demi-teinte pour accompagner le trait est d'une logique absolue en ce cas, mais donne au dessin une extraordinaire dureté. Cet archaïsme est excessif et inutile dans une décoration de petite dimension, destinée à être placée très près de l'œil du spectateur; il ne saurait se comprendre que pour de colossales et hiératiques figures vues à grande distance ou, du moins, une simple ornementation. Bref, cela ne se peut justifier, malgré le caractère intéressant de l'exécution matérielle. Enfin, comment approuver une coloration aux tons de feuilles-mortes et d'encre de Chine, à peine relevée de bleu-turquoise, de vert et de jaune éteint? Ainsi entendu, l'« art nouveau » n'est pas fort séduisant; nous doutons de son avenir.

Les peintres verriers d'outre-Rhin semblent avoir été plus généralement atteints que leurs confrères français par cette sorte de névrose de l'art décoratif. Effectivement, la plupart des ouvrages exposés dans la Section allemande nous montrent les mêmes procédés que M. de Feure met en œuvre. Ainsi, M. Karl Engelbrecht, de Hambourg, expose un grand paysage comportant une rivière que l'auteur fait se perdre fort habilement à l'horizon. Cette rivière, où des cygnes se promènent, est semée d'îles; ses bords sont verdoyants et fleuris. Il y a là une adresse de métier à signaler et quelques effets assez heureux. L'eau de la rivière est formée d'un verre jaspé, nacré de rose, de vert pâle et de blanc. Mais les terrains sont d'un vert dur et les cygnes semblent taillés dans une plaque d'albâtre. Ce verre, aussi peu translucide que la corne ou la pierre spéculaire des anciens, découpé avec beaucoup de peine dans des épaisseurs très variables, est serti peu solidement dans un plomb souvent fort étroit. Un autre ouvrage de M. Engelbrecht, représentant Lohengrin dans son bateau attelé d'un cygne, montre un exemple curieux de cette sertissure compliquée où le plomb est ténu comme un gros fil. Dans ces deux verrières, les arbres bruns, violets et verts ont une réelle vulgarité.

Il est évident que ces paysages en verres spéciaux, de genre américain, où les cygnes ne sont jamais oubliés et dans lesquels le dessin est constitué exclusivement par la sertissure en plomb, sont fort à la mode en Allemagne. Les spécimens en sont nombreux à l'Exposition. M. Liébert, de Dresde, nous en offre plusieurs d'une qualité égale à celle de son confrère de Hambourg. M. Hans Pfaff, aussi de Dresde, en montre d'autres, d'exécution inférieure, représentant le Christ et une Vierge-Mère où le plomb est d'une dureté choquante.

Le professeur Hans Christiansen, de Darmstadt, aime les paysages enfantins exécutés avec ces mêmes verres diaprés et du plomb, moins simples et inférieurs d'effet aux paysages, d'ailleurs bien peu intéressants pour les yeux et qui

brutalisent la nature, que M. Laumonnerie expose dans la Section française. Il est vraiment trop facile et un peu naïf d'utiliser les accidents produits par la fabrication de ces verres spéciaux pour former un terrain, une falaise, un coin de mer et un ciel qui, d'ailleurs, donnent une idée très vague ou fausse de la nature. Deux ou trois morceaux de verre, recherchés avec soin, réunis par le même nombre de liens en plomb, ne constituent pas, au total, un paysage susceptible de nous émouvoir, ni même de nous intéresser. Ce sont à peine des objets curieux; ce n'est pas de l'art. En ce genre, nous préférons les jolis panneaux de fleurs, aux tons éclatants, de M. H. Beiler, d'Heidelberg.

Pour en terminer avec la Section allemande que l'art nouveau nous a entraîné à étudier tout d'abord, indiquons l'idylle, à grande échelle, exécutée en verre de genre américain par M. Endner, de Darmstadt. Seules, les chairs des deux personnages sont peintes. Le jeune homme jouant de la flûte et sa bergère qui tresse une couronne de marguerites sont assis au milieu de fleurs énormes aux teintes rouges rutilantes. Rien, dans ce tableau, ne peut nous plaire; sa coloration est vulgaire, comme le dessin.

Dans la même manière, M. Otto Vittali, de Berlin, expose au fond de la chapelle allemande un Christ en croix fort étrange, au nimbe flanqué des quatre emblèmes évangélistiques. Le serpent s'enroule autour du tronc de l'arbre du supplice, tandis que des anges chantent dans un ciel en brun-amadou. Ainsi que cela est habituel avec les verres spéciaux, le fond est trop coloré et sa mise en plomb brutale : arc-en-ciel, soleil couchant, nuages, rien ne manque pour faire valoir la recherche des effets obtenus au moyen du verre nouveau.

Ici encore, les figures sont peintes à la façon ordinaire. Un saint Jean du même auteur ne retiendra pas notre attention, non plus qu'un autre saint Jean de MM. Binsfeld et Jansen, de Trèves, malgré les audacieuses dégradations de son manteau rouge. Parlerons-nous d'une grande scène intitulée « Vineta », de M. Liebert, de Dresde? A quoi bon! puisqu'il faudrait répéter les observations que les paysages en verre américain, ou plus exactement allemand, trop coloré, et les figures peintes de style vulgaire nous ont déjà suggérées.

M. A. Lutti, de Francfort, se contente des anciens procédés et il s'en trouve bien. Sa grande scène du couronnement d'Esther (?) a peut-être un caractère tudesque excessif, mais il serait malséant, à notre époque sans style, de condamner une œuvre ayant quelque rudesse et s'éloignant de l'imagerie fade qui n'est que trop en honneur chez nous.

Nous aurons achevé ce qu'il convient de dire des nombreux vitraux exposés par l'Allemagne en signalant une agréable série de petites scènes en grisaille rehaussées de jaune à l'argent, rappelant la manière d'Abert Dürer et présentées par le professeur Fritz Geiges, de Fribourg-en-Brisgau. Le même peintre verrier nous montre plusieurs figures à mi-corps et des armoiries exécutées par les moyens anciens dont il tire un bon parti.

Épuisons ce qui nous reste à dire des vitraux étrangers, avant de revenir à la France, en consacrant quelques lignes aux exposants américains, russes, anglais, hongrois et suisses.

M. Tiffany, de New-York, est, on le sait, un véritable apôtre des verres spéciaux qui ont été imaginés par certains décorateurs de talent original, tels que John Lafarge, appartenant à son pays. Chaque année, M. Tiffany envoie quelques-unes de ses productions au Salon de Paris : elles varient assez peu. Aux Invalides, nous retrouvons une collection curieuse de panneaux de fleurs et fruits, des paysages étranges où, parfois, le feu couve sous un amas de bois mort. Il y a là une recherche inouïe de tous les effets, d'ailleurs sans justesse, que peuvent produire des fragments de ce verre fabriqué dans des conditions particulières, verre tantôt brillant, lorsqu'il est rouge, orangé ou jaune, et plus souvent mat, dans les tons bruns, verdâtres et laiteux. C'est ingénieux, mais nous ne pouvons louer des ouvrages où l'adresse remplace l'art. M. Tiffany expose une œuvre plus importante exécutée avec les mêmes verres ; il l'intitule : « The flight of the soul. » Ce vitrail est une sorte de camaïeu diapré de teintes nacrées. Le Christ est placé au centre d'une théorie d'élus figurant l'essor des âmes vers lui. La partie inférieure de la verrière est occupée par un ample buisson de fleurs donnant un prétexte à quelques éléments de couleur. La composition de cet ouvrage est intéressante et d'une tenue distinguée; elle dénote un réel talent de dessinateur; mais que cela est donc froid, triste, obscur, malgré la tonalité blanche légèrement irisée! La lumière tente sans succès de traverser cette matité qui lui est réfractaire. Un autre vitrail de M. Tiffany nous montre une Annonciation de la Vierge avec deux grandes figures dont les chairs sont peintes et émaillées. Draperies, accessoires et fond se composent de verres opalins marbrés de bleuâtre d'un singulier effet.

M. François Lathrop, de New-York, expose un vitrail en grisaille fait de verre opalin, mais avec deux personnages, Jonathan et David, peints sur verre ordinaire très dépoli, plus mat que l'encadrement.

Une assez importante verrière, encore en grisaille sur verre opalin, de MM. J. et R. Lamb, de New-York, est à signaler; elle représente Jésus entre l'Église militante et l'Église triomphante, avec accompagnement du texte « J'ai envoyé mes anges pour rendre témoignage ». Ainsi que dans les œuvres précédentes, les chairs des figures sont peintes. Cet assemblage d'éléments aussi différents, même absolument disparates, est tout à fait défectueux et du plus médiocre aspect.

Nous préférons bien la franchise du procédé dans le vitrail exposé sous la firme « Mosaic art glass window by the California art glass works San Francisco ». L'œuvre est vraiment remarquable; c'est simplement un dragon vert de style chinois, supérieurement décoratif, comme dessin et couleur, et dont l'œil flamboyant est bien fait pour frapper de terreur les « démons étrangers ». Ici, les verres de fabrication américaine sont fort brillants et leurs teintes, savamment graduées, sont d'un effet surprenant.

Dans la Section russe est une grande verrière si mal éclairée qu'il est assez difficile d'en apprécier la matière et la coloration exacte; mais nous la croyons exécutée, en grande partie, avec des verres américains. Le rouge y domine. La conception en est intéressante; elle est inspirée par l'Apocalypse de saint Jean.

L'apôtre est représenté à la manière grecque, c'est-à-dire vieux et barbu; il voit les anges combattant les démons. Dans un angle supérieur, l'Agneau, dont la tête est garnie de sept cornes, est entouré des élus. Le dessin de cette importante composition, dont nous ne connaissons pas l'auteur, est de caractère byzantin, d'ailleurs d'une correction excellente. L'exécution peinte nous a paru très bonne. Une vilaine bordure à cabochons serait heureusement remplacée ou supprimée.

La Hongrie n'a pas évité l'invasion du verre de genre américain : une macabre « Fileuse » ailée, de M. Roth, de Budapest, en fournit la preuve, ainsi que les ornements en entrelacs, d'un blanc nacré, style roman, qui contribuent à la décoration de l'exposition de M. Chonet, l'inventeur du bois courbé.

Dans la Section suisse, M. Kreuger, de Solothurn, représente exactement l'art du vitrail en son pays avec ses figurines émaillées et une superbe collection d'armoiries. On ne saurait mieux faire en ce genre. Un vitrail montrant Dieu le père entouré de Jésus-Christ, la Vierge et les Apôtres, très petits personnages peints avec des émaux, est d'une exécution supérieure.

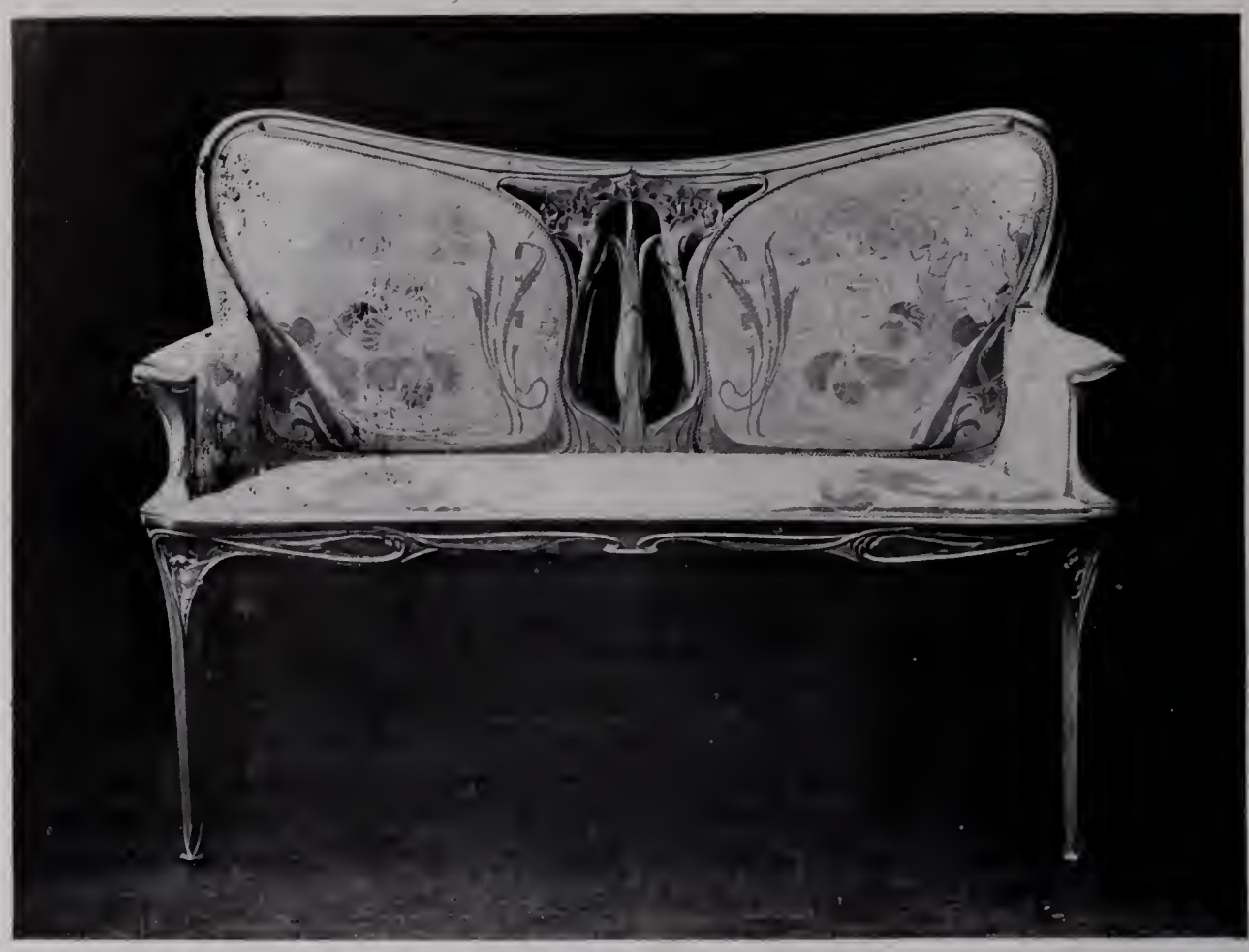
M. Murki fait également très bien les armoiries, ce qui, il est vrai, constitue la spécialité suisse.

M. Berbig, de Zurich, peint aussi avec des émaux; il expose, dans cette manière, une Sainte-Famille, exécutée avec beaucoup de soin, que l'art du XVIIIe siècle semble avoir inspirée.

De l'Angleterre, nous n'avons vu, outre une collection de maquettes très savantes et remarquablement peintes à l'aquarelle par MM. Heaton Butler et Bayne, de Londres, qu'un seul vitrail ayant les mêmes artistes pour auteurs. Cet ouvrage représente l'Ascension de Jésus-Christ. Bien composé et dessiné, d'une très bonne exécution sur verre, il n'a guère que le seul défaut, assurément sérieux, de la coloration sourde habituelle aux peintres verriers anglais. Toutefois, M. Heaton Butler a su réveiller par de superbes jaunes à l'argent les teintes un peu tristes de ses bleus d'ardoise et de ses rouges trop atténués.

(A suivre.) ED. DIDRON.

(Colonie des Artistes de Darmstadt)
FR. ENDNER
Vitrail exécuté d'après le carton du professeur Hans CHRISTIANSEN.



G. de Feure. — Canapé médaillon.

L'ART NOUVEAU DE M. BING

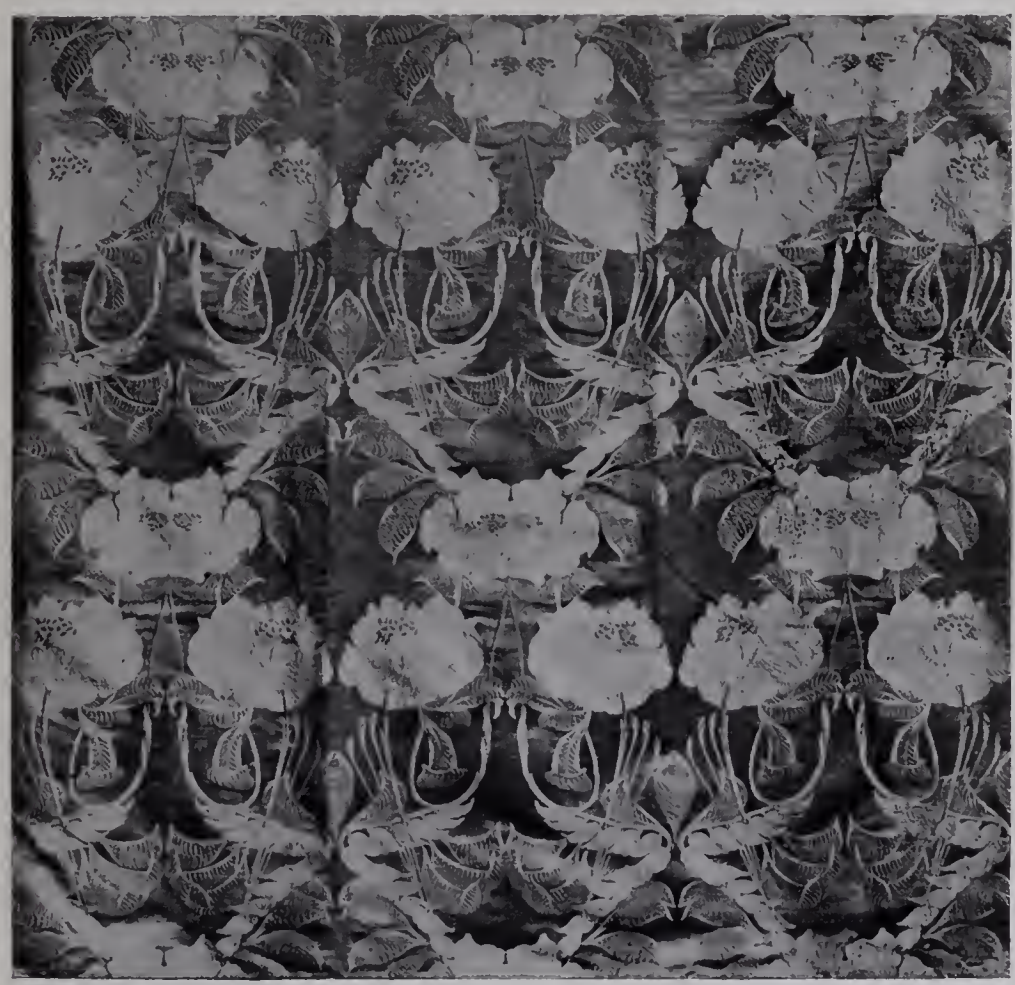
A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

(Deuxième article[1].)

De la chambre à coucher de M. Gaillard, par un court vestibule cintré, faisant saillie sur la façade, on pénètre dans le boudoir, décoré par M. de Feure. La paroi cintrée de ce passage est formée tout entière par des vitraux, exécutés dans les ateliers de l'Art Nouveau, d'aprés des cartons et sous la direction de ce très personnel artiste. Il s'est laissé aller, dans la composition et la coloration de ces pages décoratives, à toute sa fantaisie; l'effet atteint est d'une rare splendeur. Ces quatre figures élancées de femmes, parmi les ondulosités un peu étranges de leur robes, dans ce décor complexe de fleurs et de feuilles aux couleurs fantastiques, produisent la plus séduisante impression; cela porte la marque d'un modernisme aigu, enrichi de souvenirs exotiques, rehaussé des caprices d'une imagination d'artiste très cultivée et très ardente. Il faut louer aussi, à un point de vue très spécial, l'ingéniosité du dessin en vue de la mise en plomb, la distribution logique et l'équilibre parfait des masses de couleurs, l'emploi unique, même pour les visages et les mains, des verres colorés, à l'exclusion des verres peints, et j'aimerais aussi évoquer la magnificence de cette polychromie dans la lumière qui l'allume; mais cela est intraduisible avec des mots.

1. Voir même volume, page 257.

Je me plais à considérer *le Boudoir* de M. de Feure comme un des ensembles décoratifs les plus exquis et les plus parfaits qu'ait créés notre époque; sans que soit diminuée en rien la valeur des autres pièces de la Maison de l'Art Nouveau, il apparaîtra à tous ceux qui pénétreront dans cet appartement que c'est là, en vérité, le chef-d'œuvre de cette exposition et peut-être, en cet ordre de choses, de l'Exposition universelle de 1900. J'y ai passé de longs moments, j'ai étudié dans leurs moindres détails les sièges, les meubles, les étoffes, les



G. DE FEURE. — Tenture de son salon-boudoir.

vitraux, les métaux ouvrés, les tapis qu'une pensée unique et la seule fantaisie d'un artiste ont réunis là, et je n'ai pas trouvé l'occasion d'une critique ou d'un regret.

Aussi bien, pour apprécier, comme il mérite de l'être, un tel effort, — surtout pour le faire apprécier des autres, — n'est-il pas inutile de préciser nettement le but de cet effort, et de signaler les difficultés de son accomplissement.

Ce qui manque le plus, il faut bien le dire, à la production décorative contemporaine, c'est le charme et la grâce : en France surtout, il est étrange de constater la disparition presque absolue de ces qualités, qui donnent tant de prix aux œuvres du passé. Comment les trésors d'élégance, de beauté et de délicatesse, que nous avait légués en héritage le XVIIIe siècle, ont-ils été dilapidés? Comment les sources d'inspiration française, et si purement française, où les artistes et les artisans de la Régence et des règnes de Louis XV et de Louis XVI s'étaient abreuvés, se sont-elles taries? Est-ce à la Révolution et à l'Empire, c'est-à-dire aux bouleversements politiques et sociaux qui marquent la fin du siècle dernier et le début de celui-ci, que revient la responsabilité de cette déperdition de forces dont nous souffrons encore dans le domaine des arts appliqués? Ce sont là des questions qu'il faut se contenter

de poser ici, en laissant à chacun le soin d'y répondre, car la solution en est infiniment subtile et complexe. Il est un fait, cependant, constaté de tous : c'est la pauvreté, l'insignifiance, l'impersonnalité des divers styles, — il faut bien employer ce mot, puisqu'il n'en est point d'autre, — qui se sont succédé au XIXe siècle, pour aboutir à l'abandon complet de toute ambition dans ce sens et au règne de l'imitation et de la copie des styles de jadis, dont

G. DE FEURE. — Paravent.

la tyrannie ne commence qu'à peine, grâce aux efforts de quelques artistes, à se faire moins lourde et moins cruelle.

Ce que M. S. Bing et M. de Feure ont osé ici, avec plus d'audace encore et aussi plus de témérité que dans les autres pièces qui composent la Maison de l'Art Nouveau, c'est essayer — et je me hâte d'affirmer qu'ils y ont réussi — de renouer ces traditions, toutes françaises, de grâce, de finesse, d'élégance et de luxe bien entendu. En tentant cela, — qui était en vérité la chose la plus *tentante*, — ils savaient d'avance à quelles difficultés ils allaient se heurter,

PAVILLON DE L'ART NOUVEAU

E. Colonna. — Salon moderne.

et l'on se demande s'il ne faut pas les féliciter aussi chaudement d'avoir assumé cette tâche que de l'avoir menée à bien.

Un mobilier, une décoration complète de boudoir, et de boudoir moderne, de boudoir où une femme d'aujourd'hui ne se trouvât point dépaysée et anachronique, si l'on peut dire, ainsi qu'elle l'est parmi des meubles, authentiques ou non, de style Louis XV, Louis XVI ou Premier Empire, une décoration de boudoir où elle fût vraiment chez elle, dans son

G. de Feure. — Cheminée de salon.

atmosphère, dans un milieu en accord parfait avec ses goûts, ses habitudes, ses façons de penser et de sentir, ses façons de se coiffer et de se vêtir, en harmonie, en un mot, avec tout ce qui fait d'elle une femme du crépuscule du XIXe siècle et de l'aube du XXe, — créer cela de toutes pièces, en étudier et faire exécuter avec amour tous les détails, et vouloir que rien n'y figurât qui n'eût été dessiné, matérialisé en vue de sa destination spéciale, telle fut la mission que M. Bing confia à M. de Feure, et dont celui-ci s'est acquitté, ainsi qu'on le voit, en absolue perfection.

Je n'essaierai pas de décrire l'enchantement de ce réduit d'or, de soie et de fleurs, où, quand on y accède, on se sent pénétré d'une sorte d'ivresse délicieuse et un peu sensuelle.

Tout est précieux ici : les broderies de soie — de vrais petits chefs-d'œuvre d'exécution — qui recouvrent les chaises et le canapé, et décorent le haut du mignon paravent à trois feuilles, sont comme serties dans des bois dorés, dorés mat, que rehaussent ici et là, distribués avec une sûreté et une science de l'effet vraiment étonnantes, des motifs brunis ; et ce sont dans ces cadres d'une splendeur délicate, des floraisons pâles des plus adorables nuances, des

G. de Feure. — Vitrine dorée.

bleus, des mauves, des roses, atténués, d'une subtilité infinie, mais sans fadeur. La cheminée, de marbre blanc, avec sa glace dans laquelle se reflète ce décor d'amour, est formée de tiges de fleurs et de corolles closes, jointes comme en deux bouquets pour soutenir la tablette, et le foyer s'encadre dans des panneaux d'opaline mauve et jaune ; la large fenêtre à cintre surbaissé se creuse en *bow-window* avec une bordure de vitraux où dominent les gris argentés, les roses fins, les jaunes éteints, tandis que le centre de la verrière reste fait d'une glace unie. Comment dire aussi l'élégance exquise de ce canapé et de ces chaises, la jolie façon dont les pieds posent au sol la fine forme du siège, l'élancement gracieux du dossier ; dans le canapé, la manière dont se joignent les deux grands médaillons qui forment le dossier, dont le dessin de la broderie de chacun d'eux se combine et se complète, dont s'emmanchent les

accoudoirs? Comment donner avec des mots une idée de la légèreté et de l'originalité de cette vitrine de bois doré, aux glaces cintrées, aux panneaux sculptés en très mince relief de fleurs étranges: on dirait des laques?

En vérité, je ne sais rien, en France, dans la production décorative contemporaine, qui vaille cela; je ne vois rien qui porte plus manifestement la marque de notre époque, d'une façon aussi définitive et aussi caractérisée. Oui, cela, en plus de son originalité incontestable, cela a le grand, le rare mérite d'être moderne, dans le sens le plus large du mot, c'est-à-dire d'être moderne comme l'étaient les meubles de Trianon à l'époque où ils furent créés, c'est-à-dire de s'accorder à merveille à la sensibilité de notre temps. Examinez attentivement les éléments constitutifs de ces décors, de ces meubles, vous n'y trouverez aucun ressouvenir des styles passés; le parti pris du bois doré même, qui risquerait de les apparenter aux mobiliers d'autrefois, n'en détruit nullement la nouveauté et la personnalité. C'est qu'ils sont modernes et neufs par leur architecture, par les lignes, par le dessin, par le modelé de leur structure; dépouillez-les de l'ornementation — très sobre d'ailleurs et admirablement caractéristique — qui les pare, ils resteront ce qu'ils sont, ils ne perdront aucune de leurs qualités constitutives, et voilà ce qui fait leur vrai mérite, et voilà ce qui en fait non des œuvres passagères, non des efforts momentanés, mais des œuvres de style, et d'un style que je n'hésite pas à considérer comme définitif.

G. de Feure. — Chaise médaillon.

***

Au sortir de cette Maison de l'Art Nouveau, voilà les constatations qui s'imposent à la pensée de tout esprit indépendant, épris de saine nouveauté et justement préoccupé des destinées de l'Art décoratif français. Isolément, des sculpteurs, des dessinateurs, des architectes ont produit, certes, dans le cours de ces quelques dernières années, de fortes ou charmantes œuvres, il serait puéril et injuste de vouloir le nier; mais je ne vois point de réalisation d'ensemble qui vaille celle-ci, par son importance et sa perfection. Ce dont il faut féliciter par-dessus tout le directeur et les artistes de l'Art Nouveau, c'est de la *santé* de leurs tendances, c'est du mépris qu'ils professent avec raison pour les complications, les contorsions, les épileptiques gestes décoratifs avec lesquels tant de faiseurs ont dénaturé nos traditions,

corrompu le goût du public et menacé de compromettre tout l'avenir d'un mouvement d'art qui a la plus grande importance aussi bien au point de vue social qu'au point de vue artistique; ce dont il faut encore les louer, c'est de la volonté que l'on sent chez eux de sans cesse tendre vers le parfait, et de ne jamais se contenter de l'à peu près. On voit ici qu'ils n'ont point cédé aux tentations du superficiel et du clinquant, qu'ils ont accompli leur tâche du mieux qu'ils ont pu, et, si l'expression ne risquait, par notre temps d'utilitarisme et de mercantilisme à outrance, de paraître un peu ridicule, de tout leur cœur. L'avenir, j'en ai la conviction, prouvera une fois de plus que voilà le seul moyen, pour un artiste, quel qu'il soit, de faire œuvre durable et forte.

Gabriel MOUREY.

E. Calonna. — Étoffe des meubles de son salon-boudoir.

CH. GENUYS ET ED. SIMONET. — Cheminée en bois (noyer).

J. Olbrich. — Salon pour un yacht (exécuté par L. Schmith, à Vienne).

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

LES ESSAIS D'ART MODERNE

DANS LA DÉCORATION INTÉRIEURE

(Deuxième article[1])

Parmi les expositions d'intérieurs modernes qui, à l'Exposition, représentent, comme nous le disions dans notre précédent article, l'effort des fabricants français et de leurs collaborateurs pour étendre le champ dans lequel évolue l'Art Nouveau, nous citerons encore les fragments de pièces d'habitation et les meubles de M. Lambert, l'angle de salle à manger de M. Hanssler, exécuté sur les dessins de M. Wuliam, architecte, continuant, avec de nouvelles formes les excellents principes d'assemblage du bois au Moyen-Age; la cheminée de MM. Ansseur et Hipp. et Pierre Selmersheim, enfin celle de M. Simonet,

1. Voir même volume, page 252.

pièce détachée d'une salle à manger exécutée, dont une collaboration personnelle nous empêche de parler autrement que pour signaler tout le mérite d'une exécution irréprochable.

Les Grands Magasins du Louvre, fidèles aux idées qui, il y a cinq ans, leur faisaient ouvrir leurs concours d'art industriel, ont compris dans leur exposition spéciale celle d'une salle à manger moderne, composée par le sculpteur Alexandre Charpentier. De cette salle à manger les détails d'ornementation rappellent certes l'habileté connue de l'artiste; mais la structure des meubles et surtout des lambris n'est toutefois pas sans défauts. Pourquoi, notamment, ce parti d'ornements sculptés à plein bois dans de trop grands panneaux? La perte de bois et la difficulté d'exécution pouvaient être évitées et les panneaux moins réduits d'épaisseur auraient réalisé de meilleures conditions de durée. C'est que l'on semble croire parfois que l'Art dit Nouveau consiste en des formes non vues substituées à d'autres formes assez vues, en oubliant qu'il doit, comme ses meilleurs devanciers, rester logique, bien construit et respectueux des conditions imposées par la matière employée.

Max LAUGER. — Cheminée en céramique.

Cette préoccupation de la logique reste, au contraire, la règle des œuvres exposées par M. Bing, avec la collaboration de MM. de Feure, Colonna et Gaillard, dans son pavillon spécial, sous le vocable nettement accusé de « l'Art nouveau ».

De l'extérieur de ce pavillon nous n'avons heureusement pas à parler; l'intérieur, au contraire, fixera notre attention : le grand meuble-banquette du vestibule d'entrée, la salle à manger, dont la chaise, notamment, est une trouvaille de simplicité et de commodité, la chambre à coucher et le salon

aux bois dorés, délicatement décoré et finement garni de riches étoffes aux tons discrets.

A ces quelques noms ne faudrait-il pas ajouter ceux de bien des industriels qui, chacun dans leurs sections, ont apporté leur note particulière, et citer les meubles modernes de M. Majorelle de Nancy, de MM. Damon, Boison, Perol, Gallé et tant d'autres qui prouvent, par leur nombre et par l'intérêt de leurs tentatives, la généralisation de plus en plus grande des idées que nous défendons.

Les sections étrangères exposant également à l'esplanade des Invalides, nous montrent le progrès de ces mêmes idées hors de France, alors que chez nous elles étaient encore férocement combattues.

Hermann Götz. — Porte de la salle des mariages de la ville de Carlsruhe.

Si les artistes belges sont peu venus à Paris ou même se sont abstenus pour des raisons regrettables d'emplacement, croyons-nous, si les Horta, les Serrurier les Van de Velde et autres, quoique absents, n'en restent pas moins les chercheurs audacieux que nous connaissons; si l'abstention du plus grand nombre des artistes anglais nous empêche de porter un jugement comparatif équitable sur l'état artistique de ce pays, un autre pays, l'Allemagne, s'est révélé tout à coup comme une nation artistique de premier ordre dans le domaine de la décoration.

Il serait certainement inexact de croire que l'Art moderne des Allemands, qui

H. Guimard. — Étagère et guéridon.

nous a tous si profondément impressionnés, est né tout d'une pièce sous l'influence d'une volonté supérieure. Si cette volonté est manifeste, il est juste aussi de reconnaître comme fonds principal de l'art qu'elle a créé, l'influence et le souvenir de toutes les tentatives faites, antérieurement à lui, tant en France qu'en Angleterre et en Belgique.

H. Guimard. — Sellette.

Le mérite des artistes allemands aura été, tout en s'inspirant des progrès faits par l'étranger, de rester allemands, de conserver, en s'assimilant de nouvelles formules, les caractères propres à leur race, de logique, de solidité, de rudesse même, et de concevoir ainsi un art absolument national, d'une grandeur de conception et de caractère répondant à un idéal différent du nôtre, c'est certain, mais que nous ne devons pas moins admirer.

A peu près toute l'Exposition allemande devrait être citée. Divisée en salles, dans lesquelles plusieurs industriels se sont groupés pour fournir les éléments d'une décoration et d'un aménagement homogènes, elle se présente dans les

conditions les plus avantageuses pour faciliter l'appréciation de chacune des œuvres exposées.

L'Autriche occupe également une place importante dans la décoration intérieure; son art, plus souple, plus aimable que celui de l'Allemagne, question de caractère et de race, n'en a pas moins les mêmes qualités

Em. GALLÉ. — « Orchidées Lorraines, » bureau.

Em. GALLÉ. — « Les Ombellules, » vieux noyer mosaïques mates.

de recherche et de bonne entente de la mise en œuvre des matériaux et des formes qu'elle commande. Sa sœur la Hongrie, au contraire, ne semble pas avoir jusqu'à présent laissé entamer ses traditions par les tendances nouvelles.

Il en est, d'ailleurs, de même de tous les pays de l'Est de l'Europe, la Russie, la Roumanie, la Bulgarie. Leur art, né d'une civilisation et de traditions qui jusqu'à présent n'ont pas aussi radicalement changé que dans notre propre pays, demeure fidèle à ses formes habituelles, et nous ne saurions lui en faire un reproche.

Les pays du Nord, la Suède et la Norvège et le Danemark, plus ouverts aux idées modernes, offrent d'intéressantes tentatives, plus franchement accusées dans les Pays-Bas, qui profitent de l'influence rayonnante de la Belgique, sa voisine immédiate.

Em. GALLÉ. — Guéridon.

Quant aux pays du Midi, l'Espagne et l'Italie, le vide de leurs expositions pourrait faire croire à une décadence complète, si l'on ne savait que l'Espagne du Nord et la Lombardie, notamment, possèdent de nombreux artistes chercheurs de nouveautés, et dont on ne peut que regretter l'abstention.

La Suisse, à ce point de vue, n'est pas suffisamment représentée pour permettre de définir exactement ses tendances actuelles.

Enfin, les États-Unis, sans grand ni nouvel effort depuis leur Exposition de Chicago, ne nous ont envoyé que des spécimens de leur art pratique et courant dans la décoration intérieure.

Il résulte de cette étude sommaire de l'état de l'Art décoratif des différents pays d'après leurs envois à l'Exposition de 1900, que l'Art nouveau, jadis défendu presque exclusivement en France, en Belgique et en Angleterre, pénètre brusquement en Allemagne et en Autriche, avec les puissants auxiliaires que l'on sait et qui ne le laisseront sans doute pas périr.

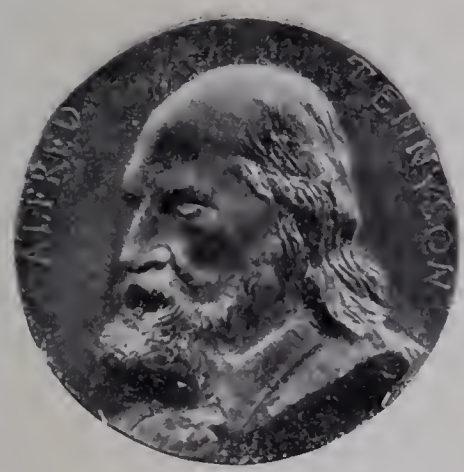
C'est un sérieux avertissement pour ceux des industriels et des artistes de notre pays qui, passionnés, sans raison, du passé, voudraient s'opposer encore à la marche en avant de notre Art; à leur conversion l'avenir de nos industries artistiques est attaché.

CH. GENUYS.

Les Mendiants de Bruges (eau-forte).

ALPHONSE LEGROS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET AU LUXEMBOURG



A. Legros. — *A. Tennyson,* médaille.

Le nom de Legros, jeté dans la conversation, c'est immédiatement l'aqua-fortiste, puis le peintre qui s'évoquent.

Quelques-uns pensent bien au médailleur, surtout depuis le don fait par l'artiste au Luxembourg d'une douzaine de ses plus belles pièces, et peut-être s'en trouve-t-il aussi qui soupçonnent le sculpteur. Mais ils ne font que le soupçonner. Ils n'ont pas vu, en effet, cet admirable groupe, *la Femme du marin,* resté en la possession de l'artiste, ni la *Fontaine aux masques,* qui orne le vestibule de l'hôtel Knowles, à Londres, ni le *Masque du dieu Pan,* que possède Mlle Cladel, et ils ne connaissent que depuis peu le portrait de *Miss Swainson,* ou le *Torse de jeune fille,* ce chef-d'œuvre de grâce et de pureté attique, qu'il faut admirer, moins dans le bronze de notre musée des Artistes modernes qui le durcit, que dans la blancheur caressante du plâtre du *South Kensington.* Par contre, nul ne devine le décorateur, parce que nul ne connaît les boutons de manchettes or, représentant une tête d'enfant, ni l'épingle, intaille cornaline, représentant une autre tête enfantine, que l'artiste cisela ou grava pour son ami M. Knowles, et l'on se souvient à peine de la vaste décoration, en trompe-l'œil, qui surmontait la *Banque d'Angleterre,* à l'occasion du Jubilé de 1897. Ce sont pourtant là des œuvres qu'on ne

saurait négliger. Elles montrent que Legros est un artiste complet, non cantonné dans un mode d'expression unique, et donnent la clef de sa récente transformation.

Legros, en effet, depuis bientôt quatre ans, est absorbé par les travaux considérables que lui occasionnent les deux fontaines monumentales commandées par le duc de Portland. Il précise et précipite une évolution vers l'Art décoratif qui l'a toujours hanté. Nul doute que, s'il était demeuré en France, ce goût ne se fût plus tôt satisfait, et que ce besoin de tailler la pierre, de remplir de grandes surfaces, qu'il tient de son origine bourguignonne, ne nous eût donné déjà des œuvres capitales. Mais, comme dans tous les pays de brumes et d'intempéries, en Angleterre, où il demeure, l'art a une tendance à se concentrer, à se ramasser en tableaux de chevalet. Legros n'a pas échappé à cette nécessité. Toutefois, son activité originelle ne s'est pas ralentie, et dans les cent tableaux, les douze cents dessins, les quarante médailles, les vingt sculptures, les cinq cent soixante-douze gravures qu'il a exécutés, se retrouve fréquemment le tempérament décorateur qui se manifeste sans entraves aujourd'hui.

Voyez au Luxembourg, où son exposition succède à celle de M. Fantin-Latour! Il n'est point difficile de démêler, du premier coup d'œil, parmi les estampes et les dessins, les pièces qui sont d'un caractère indiscutablement et intentionnellement décoratif : marteau de porte, masque de satyre, les dessins des *Centaures et des Bacchantes*, la suite du *Triomphe de la Mort*, l'*Orchestre de la Mort*, que nous reproduisons ici ; la *Mort amoureuse*, interprétée sur bois par M. Ch. Ricketts, l'éditeur-graveur de *Regent Street*, avec une souplesse que nos manieurs de canif atteignent rarement ; il semble presque que Legros ait préludé par la pointe ou le crayon à l'exécution en relief, et, certes, rien ne serait plus aisé que de transposer en céramique ou en métal ces sujets aux masses si bien pondérées et aux lignes d'un si noble agencement[1].

A. Legros
La Mort dans le poirier (eau-forte).

Ni la Centennale ni le Luxembourg ne nous convient à juger l'artiste sur ce qu'il aurait pu être, mais bien sur ce qu'il est. Or, ce qu'il est, c'est peintre, aqua-fortiste-dessinateur, médailleur. Qu'il nous soit donc permis de l'étudier sous ces diverses faces et d'analyser, à ces divers points de vue, son talent.

∴

Le Peintre. — Deux toiles à la Centennale et deux au Luxembourg : *Femme dans un paysage* (1860?), *l'Ex-Voto* (1861), *l'Amende honorable* (1868), *le Christ mort* (1887), auraient été avantageusement complétées par les *Femmes en prière*, de la *Tate Gallery* ou le *Pèlerinage* du Musée de Liverpool. Malgré cette insuffisance, constatons que l'*Ex-Voto* et l'*Amende honorable* sont des toiles capitales dans l'œuvre de Legros. Elles marquent l'une son point de départ, et l'autre son point de bifurcation. L'*Ex-Voto*, comme la *Femme dans un paysage*, de moindre qualité, révèle l'influence prépondérante du peintre d'Ornans, et l'on y retrouve « l'exécution robuste, les tons sobres, les silhouettes nettement accusées, les oppositions franches et sans violence des noirs et des blancs, jusqu'aux tonalités du paysage, qui appartiennent à la palette de Courbet »[2].

1. Cela est si vrai que Legros avait eu l'idée, s'il ne l'a même exécutée, de faire un groupe de sa fameuse eau-forte *la Mort et le Bûcheron*.
2. Léonce Bénédite, *Catalogue de l'Exposition des œuvres de Legros au Luxembourg*, p. 39.

Il s'en distingue par le sujet, par ce que Baudelaire appela « la dévotion triste et résignée des paroisses pauvres », et qui sera une des caractéristiques de son talent. Legros, en effet, inventa presque un art religieux, sans filiation avec celui de Fra Angelico ou de Dürer, un art religieux populaire, qui montre la foi des humbles, dénuée de rayonnement et d'extase, la foi du chapelet, des prières marmottées et incomprises, celle qui se rapproche plus du fétichisme des nègres que du Sermon sur la Montagne. Nul n'avait encore souligné comme lui l'écart entre la pompe du culte et l'hébétude du paroissien. Il a écrit l'histoire de l'âme élémentaire des paysans et des pauvres, dans ses rapports avec le dogme, comme les Le Nain avaient écrit celle des ouvriers en opposition avec le faste du Grand Roi, magnifié par Le Brun. Et aucun d'eux, sans doute, n'y a mis d'intention philosophique, chacun étant original parce qu'il peignait comme il voyait, suivant son tempérament.

A. Legros. — *L'Orchestre de la Mort* (dessin à l'essence).

Avec l'*Amende honorable*, Legros se reprend. L'influence de Courbet diminue, et il se rapproche davantage de Ribéra. Il fait de la peinture historique, mais historique non au sens où l'entendait David, au sens où l'entendait Gros. L'anecdote ne se trouve nulle part et se rencontre partout dans les *Analecta* de l'Église; c'est son esprit que Legros traduit. Tout concourt à l'effet, dans ce tableau unique, « la couleur violette, d'une profondeur inquiétante dans les robes des acolytes, semble une concentration des coloris de l'église qui éclatent au premier plan en un *crescendo* formidable, par la superposition des rouges de la dalmatique de l'évêque et du dais sous lequel il siège et se dresse, dans sa dignité contractée et hautaine, devant le coupable tordu à ses pieds; » les figures sont impassibles, les gestes rares et retenus. C'est ainsi qu'on se représente une scène d'Inquisition sous Philippe II. Ces hommes sont implacables comme le destin, comme le glaive du bourreau. Le vieillard nu, les mains attachées derrière le dos, qui se prosterne et se soumet, ne leur procurera pas plus d'émotion que l'esclave empoisonné par Locuste n'en procurait à Néron. Cette page n'a plus l'ingénuité, la rudesse et, jusqu'à un certain point, la gaucherie savoureuse de l'*Ex-Voto*. Elle est savante et voulue, elle a du *style*, et, à partir de ce moment, toutes les œuvres de Legros seront des œuvres de style. Elle marque aussi, à la bien examiner, son premier renoncement à la couleur vive, à ces oppositions caractéristiques d'une époque et d'une école que l'on signale dans l'*Ex-Voto*, et de plus en plus il adoptera une gamme assourdie, fine et argentée, presque monochrome, qui sera celle que révélait l'exposition Bing en 1898.

S'il fallait déterminer quel est le don spécial de Legros, celui qui s'affirme dans tous ses ouvrages, ainsi que l'on peut s'en convaincre en regardant les reproductions ci-contre, il faudrait dire que ce don est l'expression. Par le geste, par la physionomie, par la couleur, ce terme pris dans son sens le plus large, ce qui permet de citer le *Pêcheur à la Trouble*, singulièrement grave et émouvant, — Legros est expressif. Mais c'est surtout dans les portraits que ce don se révèle, et ces portraits, c'était inévitable, sont en grand nombre

dans son œuvre. Les plus grands personnages de France et d'Angleterre ont posé devant lui, Gambetta, Browing, Burne-Jones, Victor Hugo, Darwin, Huxley, Watts, Tennysson, Constantin Meunier, Stuart Mill, Seymour Haden, Berlioz, Carlyle, Dalou, Rodin, Tolstoï, Leighton, Champfleury, Baudelaire, figurent dans son œuvre peint, gravé, dessiné, lithographié ou modelé. Là encore, il apporte des préoccupations de style qui en font de véritables œuvres décoratives, et il lui arrive fréquemment de traiter une tête dans la manière de tel ou tel peintre, quand c'est la manière de ce peintre que le modèle lui rappelle. Sa stylisation n'est point préconçue; elle découle de la figure même et, tout en soulignant l'allure générale, n'en altère point la ressemblance.

A. Legros. — *Vieil Espagnol* (eau-forte).

∴

Le Dessinateur et l'Aqua-Fortiste. — La gravure de peintre étant un dessin à plusieurs exemplaires, on nous permettra de ne pas séparer, en Legros, le dessinateur du graveur. Ce n'est pas à dire que des différences ne puissent être constatées, et, par suite, une classification établie. Le dessin est évidemment plus libre que la gravure, n'étant astreint à aucun procédé. Mais Legros s'est créé, dans ses dessins, des difficultés analogues à celles que peut présenter l'attaque du cuivre par l'acide ou le burin. Il n'emploie presque jamais le crayon qui autorise tous les repentirs, mais la pointe d'or et d'argent, ou le pinceau sur papier essencé, qui n'en tolèrent point. Il faut du premier coup attraper l'accent juste, sinon tout est à recommencer. Que ceux — il y en a — qui se prétendent gênés dans leur admiration par ce que cette virtuosité a de visible, songent aux conditions de la fresque, qui exige la même certitude ou, si l'on veut, la même adresse. En quoi la vénération est-elle gênée, au cloître de Annunziata, au Vatican? L'adresse n'est insupportable que quand elle supplée à l'absence d'émotion, mais quand elle en est l'interprète fidèle, il faut, au contraire, lui savoir gré de toutes les facilités qu'elle lui donne pour s'exprimer. Que ces critiques se libèrent en supposant Legros décorant un *Campo Santo* à côté de Benozzo Gozzoli, ou une *Santa Croce* à côté de Giotto!

Un autre caractère des dessins de Legros est d'être rarement des études. Ce sont des œuvres, au même titre que ses peintures et ses eaux-fortes. Presque jamais aussi ils ne sont exécutés devant la nature même. « S'il n'est pas esclave du modèle ou du motif, — écrivait un maître de la critique anglaise, M. Stevenson, qui vient de mourir[1], — c'est que son système d'éducation a reposé sur une extraordinaire culture de la mémoire[2], une amélioration continue de l'imagination, à tel point qu'il connaît à fond tout le passé et qu'il peut créer, sans avoir besoin d'être continuellement en présence de la nature, *qui exige une déprimante interruption de la pensée*, avec sa vulgaire importunité et son abondance contra-

1. Préface de l'*Exposition des œuvres de Legros à la Dutch Gallery*, 1897.

2. On sait que Legros est élève de Lecoq de Boisbaudran, comme Fantin-Latour, Cazin, Rodin, Lhermitte, etc., et que tout son système d'éducation tenait en ces mots : exercer la mémoire.

dictoire de matière. » Il y a beaucoup de vrai dans cette appréciation, qui ne conviendrait pas, cependant, à des études proprement dites. Qui dit étude, dit *fidélité;* qui dit composition, dit *choix*, par conséquent infidélité, au moins relative. Si Legros faisait des études, il aurait tort d'élaguer; mais il fait des œuvres, et c'est son devoir de procéder par éliminations des particularités oiseuses et, comme dit Stevenson, contradictoires.

A. Legros. — Lith. de W. Rothenstein.

Mais devant les antiques Legros n'élimine plus. Là, le choix est tout fait. Copier scrupuleusement et intelligemment est, au contraire, apprendre à choisir. « C'est par l'antique qu'on doit apprendre à dessiner, — c'est un de ses préceptes, — car l'antique enseigne non seulement ce qu'il faut choisir dans la nature, mais encore comment il faut choisir. » Ce *comment* explique tout Legros, et ses dessins montrent qu'il n'ignore pas comment choisissaient Titien, Poussin, Pisano ou Giorgione.

Les dessins de Legros — et ses gravures de même — sont des choses très simples, très grandes, faites par lignes et par masses. Leur effet décoratif est des plus affirmés. Dans la composition toujours savante, l'intérêt n'est jamais dérangé par cet excès de travaux qui décèle l'incertitude de la connaissance. Peu d'ombres, mais essentielles; ces ombres elles-mêmes, parfois indiquées par un trait qui marque leur maximum. Telle, une eau-forte superbe : *le Mouton malade,* et nombre de ses portraits, parmi lesquels un profil très pur de fillette, Mlle E. C.-J. On remarque encore, chez Legros, un parti pris formel de rendre les ombres par des hachures, dans tous ses portraits, dessins, eaux-fortes, lithographies, à l'exception de quelques manières noires et pointes sèches (portrait de la petite Marie). Cette facture n'est point commune; pourtant elle fut pratiquée par de grands artistes. Elle a l'avantage de ne point obliger à changer d'outil, et permet de tout rendre avec celui que l'on tient à la main, crayon, pointe d'argent ou pointe d'or, burin. On sait, d'ailleurs, que les frottis ne sont pas possibles avec les pointes de métal.

L'abondance des dessins n'est égalée que par celle des gravures : cinq cent soixante-douze pièces forment le total à ce jour, et encore ce chiffre, donné par M. Bénédite, ne comprend-il pas certaines pièces uniques, que je possède, et dont l'existence est probablement oubliée de l'artiste lui-même. Il n'est pas dans notre intention d'analyser en détail cette production énorme : *Non est hic locus.* Les planches que nous reproduisons, qui comptent parmi les plus belles, comme le *Pêcheur à la Trouble*, cette merveille d' « obscure clarté », suffisent à donner une idée de sa variété. Soulignons cependant ce fait intéressant, que l'artiste, dans ses dernières œuvres, revient aux scènes à plusieurs personnages qu'il affectionnait dans les premières et qu'il avait presque abandonnées dans la période intermédiaire. C'est ainsi que les *Mendiants de Bruges,* les six planches du *Triomphe de la Mort,* sont de véritables tableaux, comme les *Chantres Espagnols,* les *Moines au Lutrin,* la *Procession dans une église* que catalogua Poulet-Malassis. Mais le caractère de ces planches n'est plus le même;

comme l'a très bien noté M. Bénédite, les dernières venues ont un aspect de bas-relief qui révèle les préoccupations sculpturales de l'artiste. Ainsi, l'œuvre de Legros serait un lent acheminement vers l'art de modeler. Il serait intéressant, à cet égard, de rapprocher la gravure de Legros de celle de Rodin et d'établir les contacts entre la pointe sèche du statuaire déterminé et celle du sculpteur en puissance. On sait, au surplus, quelle amitié de longue date unit Legros à Rodin, et que celui-ci fut amené par celui-là à s'essayer dans la pratique du cuivre et du burin.

A. Legros. — *Femmes de Boulogne* (eau-forte).

Les admirations que Legros confesse par sa peinture, il les montre, plus nombreuses encore, dans sa gravure. Cela s'explique par la spontanéité de l'artiste, par le besoin de satisfaire sans délai l'émotion qui s'est emparée de lui à la vue d'une œuvre dont il a senti toute la particulière beauté. Mais ces planches, immédiatement inspirées d'Holbein, de Rembrandt ou de Rhétel, il faut ne les considérer que comme des *témoins,* et de même, dans les dessins, ces paysages que l'on croirait du Poussin ou du Titien. Ils servent de jalons à la critique des œuvres absolument personnelles. Celles-là sont innombrables, portraits, scènes religieuses, scènes rustiques, paysages, illustrations, etc., et plus dans la succession du temps on avance dans leur étude, plus elles revêtent d'ampleur, d'aisance et de noblesse. Le *particulariste* qu'était Legros au début de sa carrière a disparu pour ne laisser place qu'au *styliste* de large envergure, aussi éloigné de l'*académisme* que ses camarades Fantin-Latour et Rodin.

Les premières lithographies de Legros datent de 1856, et ses premières eaux-fortes, de 1857. A cette époque, dit M. Poulet-Malassis, « ce genre de gravure, aujourd'hui plus que vulgarisé, était cultivé par de rares artistes qui s'en étaient senti la vocation, pour leur satisfaction propre, et en dehors de toute préoccupation commerciale, laquelle, d'ailleurs, eût été vaine, car, sous aucun prétexte, le public de ces années-là n'eût consenti à rémunérer leurs travaux et encore moins à s'y intéresser... Rien ne faisait alors prévoir que cet art d'exception, pour lequel il faut être né, auquel tant de peintres excellents n'ont touché que pour y renoncer sagement, serait, à vingt ans de là (1877), sombré dans la banalité du métier et l'insignifiance de la vignette et brassé par tant de mains mercenaires, expéditives et indifférentes, pour un public payant et servi selon ses goûts. » Legros, à l'occasion de qui ces lignes étaient écrites, est demeuré l'homme qui produit, « pour vocation, pour sa satisfaction propre, sans le moindre souci commercial. » C'est pour cela qu'aucune planche de lui n'est indifférente, et que, quand on dit : le *graveur* Legros, on rend un hommage exprès à sa probité artistique et, indirectement, à la qualité de son œuvre.

***

Le Médailleur. — Vingt-six médailles composent le bagage de Legros. Les premières remontent à près de trente ans et, à cette époque, l'art de la glyptique était bien bas. Legros a contribué à sa renaissance, comme il avait contribué à celle de l'eau-forte,

comme, le sait-on aussi? il fut un des tout premiers japonisants, même avant les Goncourt. Il est remarquable qu'il n'y a pas une manifestation d'art où il n'ait apporté sa contribution, à l'heure où celle-ci était nécessaire, et en ce qui concerne la médaille, avec la renaissance du goût, il a provoqué la reprise des techniques anciennes. C'est ainsi que, fidèle au procédé de Vittore Pisano, de Matteo da Pasti, ou de Pollajuolo, il a adopté la fonte, qui laisse au modelé toute la souplesse de l'original, et qu'il ne s'est jamais servi du tour de

A. Legros. — *Victime de la Foudre* (eau-forte).

réduction. A aucun degré, il ne veut appeler la mécanique au secours de la main. Sa façon de procéder est extrêmement simple: il prend une galette de plâtre au module de la médaille et travaille directement dessus, à l'ébauchoir. Pas de modèle devant les yeux; il s'est contenté de faire un portrait au crayon, ou, pour les revers, une esquisse rapide que, la plupart du temps, il ne consulte pas. Rien d'étonnant, du reste, à cela, quand on se rappelle l'entraînement prodigieux de la mémoire que tous les élèves de Lecoq de Boisbaudran doivent à ce grand professeur.

Les principes qu'il applique à la médaille se résument en ceci : 1° bien établir les plans; 2° ne laisser qu'un faible relief, le relief maximum se trouvant au bas de la médaille, pour préserver du frottement les parties délicates de la figure.

Ses maîtres sont les Italiens du grand siècle, et... Phidias. Oui, il professe que le vrai bas-relief est celui des frises du Parthénon, non dans tous les morceaux, mais dans les bons, comme, par exemple, la frise des Cavaliers, qu'il a dessinée plusieurs fois ces années dernières. Les médailles allemandes pèchent par leur relief excessif, outre qu'elles manquent de spontanéité et sont trop des œuvres de patience et d'effort. Vittore Pisano demeure pour lui l'initiateur, — c'est en voyant ses médailles qu'il s'est senti le don, — et c'est à se rapprocher de lui qu'ont tendu ses efforts. Il est incontestable qu'il y est parvenu.

*
*

De l'ensemble de ces travaux, quelle impression se dégage? D'abord que Legros, ainsi que nous le disions en commençant, est un artiste complet, abordant tous les genres et se faisant une place à part dans chacun d'eux. A une époque où l'on cherche volontiers l'originalité

dans la bizarrerie, lui, trouve la sienne dans un attachement étroit au passé. Par l'inspiration? Non pas. Par la formulation de sa pensée. Son inspiration est bien moderne; les préoccupations de son esprit sont bien de notre temps, sa vision est bien de notre heure. Quand il montre l'ascétisme d'un cardinal Manning, quand il invente l'art religieux des « paroisses pauvres » ou des campagnes, quand il représente les paysans menés au combat par la Mort, le pauvre bûcheron « tout couvert de ramée » que la Mort vient aider, ou la Mort dirigeant l'orchestre de la vie, est-ce que ces paysans, ces ouvriers de la terre, ces musiciens ne sont

A. Legros. — *Le Paysage au Château* (eau-forte).

point, par leur expression, leur attitude, leur vêtement, leurs outils, de ceux que nous voyons chaque jour ou que nous coudoyons?

Mais Legros verse son vin de 1900 dans des bouteilles de plusieurs siècles. Il lui plaît, dans une figure énergique de *Moine espagnol,* de rappeler Holbein, — et il le rappelle; dans une *Adoration des Bergers,* de rappeler Rembrandt, — et il le rappelle; dans un dessin de *Centaures,* de rappeler Poussin, — et il le rappelle; dans ses médailles, de rappeler *Pisano,* — et il le rappelle! En quoi cela est-il blâmable, si, tout en rappelant Holbein, Rembrandt, Poussin et Pisano, Legros rappelle surtout Legros? Qui donc s'est jamais trompé, en voyant une de ses œuvres, et s'est jamais senti hésitant, comme on l'est généralement devant les pastiches? Du premier coup, Legros se reconnaît, et quand on voit un modelé large, un œil d'un dessin total et serré, un nez ferme, une bouche où la lèvre supérieure seule a de l'importance, — comme chez les maîtres d'autrefois et de tout temps, — on s'écrie : Voilà un Legros! On peut ajouter ensuite, un Legros-Titien ou un Legros-Clouet, cette adjonction indique l'aspect de l'œuvre, mais n'ôte rien de la personnalité de l'auteur.

Ceci montre encore une chose, c'est que l'art de Legros est un art-chaînon. Il lie hier à demain. Il est *classique*, au bon sens du mot, qui ne veut pas dire *académique*. N'était-il pas appelé à exposer, en 1876, avec les *Impressionnistes*, chez Durand-Ruel? J'estime qu'en convoquant Legros ou Degas les *Impressionnistes* proclamèrent leur souci du grand art qu'on les accusait de renier et la hauteur de leur dessein, qui était de transformer et non de détruire.

Voilà pour la forme. La philosophie de l'œuvre se dégage aussi nettement. Dès 1880, l'*University Magazine,* dans une longue et profonde étude, l'indiquait ainsi :

« Après Millet, nul n'a peint le pauvre de France aussi fidèlement et aussi bien, avec une aussi intense compréhension de l'espèce et de l'individu. Il doit avoir été, dès le premier âge, familier avec ces types simples et forts de la place publique, ces fractions représentatives de l'humanité subalterne, auxquelles il s'est adonné. Tels il les a vus il y a longtemps, tels il les voit aujourd'hui. Travaillant et mangeant, en prières ou au repos, les hommes et les femmes de son enfance lui ont servi dans une centaine de

compositions... Il les a dessinés avec un amour si austère, avec une intelligence si vive de ce qui en eux est digne et noble, qu'il n'a pu trouver que dans son propre fonds leur originalité. *La large et humaine mélancolie qui distingue sa manière* de traiter le pauvre

A. Legros. — *Le Pêcheur à la Trouble* (eau-forte).

et celui qui l'entoure, soit celui de la ville, soit celui de la campagne, révèle le véritable enfant du peuple... Telle personnification de la pauvreté, comme on en peut rencontrer dans le *Chaudronnier* ou dans le *Vagabond*, ne pouvait venir que d'un ouvrier ayant bataillé dans le rang et livré le combat de la vie pour ses camarades et ses égaux. Ce n'est pas pour rien que Legros est, pour ainsi parler, l'*Holbein du pauvre*. Il est un homme qui s'est fait lui-même et, s'il avait jamais pensé à nier qu'il soit cela, les neuf dixièmes de ses œuvres se lèveraient et lui donneraient un démenti. »

« La large et humaine mélancolie » de l'artiste, qui l'a fait surnommer *Alceste*, et que ses portraits ne démentent pas, s'est traduite en œuvres d'une gravité jamais lassée, jamais détendue. On l'a accusé de tristesse. On se trompait. Il n'est pas plus triste qu'Alfred de Vigny, et bien des vers de ce poète pourraient servir de titre à ses peintures, à ses eaux-fortes, à ses dessins essencés. Il est un pessimiste.

Comme Dante, on croirait que tu n'as jamais ri,

pourrait-on lui dire comme à Michel-Ange. Et le pessimisme, en art comme en littérature, est peut-être la base des plus durables constructions. Dante, Michel-Ange, Rembrandt, Puget, Millet, Vigny, Musset, en donnant pour support à leurs œuvres la douleur humaine, ne les ont-ils point bâties sur un indestructible fonds?

En résumé, dans l'ordinaire milieu des impressions superficielles, l'art profond de

Legros apparaît comme une cathédrale sombre parmi les maisons aux boutiques étincelantes. C'est un dieu sévère qui y réside, un Apollon qui n'admet pas les petites habiletés, les petites roueries du métier, et qui arrache à Marsyas sa peau, parce qu'il a mal joué de la flûte...

CLÉMENT-JANIN.

Notes biographiques. — Legros est né à Dijon le 8 mai 1837, « pour ainsi dire dans la même décade qu'Édouard Manet, Ulysse Butin, J.-P. Laurens, A. Vollon, Bonnat, Pointelin, Carolus Duran, et autres personnages marquants dans le dernier développement de l'art » (Stevenson, *loc. cit.*). Il entra, à treize ans, en apprentissage chez un peintre en bâtiments, et suivit quelques cours à l'École des Beaux-Arts de Dijon. En 1851, il vint à Paris et travailla chez Cambon, le décorateur, qu'il quitta pour suivre les cours de Belloc, puis ceux de Lecoq de Boisbaudran. En 1857, il débuta au Salon par le portrait de son père, remarqué par Champfleury et actuellement au Musée de Tours. En 1859 il exposa l'*Angélus*, en 1861 l'*Ex-Voto*, en 1863 le *Lutrin*. Ces tableaux furent mal placés et ne se vendirent pas. L'artiste, pauvre, découragé, se réfugia à Londres, où il demeura depuis cette date et où il acquit une haute situation. En 1876, il était nommé à la chaire de dessin créée par Slade, dans les trois Universités anglaises de Londres, Oxford et Cambridge, et il y succédait à Poynter. Pendant vingt ans il professa, aux appointements de 25,000 francs par an. Les établissements publics qui possèdent de ses œuvres sont : en France, outre le Luxembourg et le Cabinet des Estampes, les Musées de Dijon, de Tours, de Lille et d'Avranches; en Angleterre, le South Kensington, la Tate Gallery, le British Museum, le Musée de Liverpool; en Allemagne, l'Albertine, de Dresde; en Amérique, le Musée de New-York.

A. Legros.
La Charrue (dessin pour l'eau-forte).

Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou. — G. Chapon, *directeur*. — Rue Guiraude, 11

" La Cueillette d'Oranges " PAPIER PEI

COMPOSITION

(Haut. 1 m. 20 · larg. en p

TION UNIVERSELLE DE 1900

INT

É A LA MACHINE PAR ISIDORE LEROY

S BIGAUX

m. 47 ; bordure, 0 m. 37).

LE PAPIER PEINT

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

L'ÉTUDE du papier peint à l'Exposition universelle de 1900 présente un intérêt tout exceptionnel, non seulement parce qu'on retrouve dans les spécimens offerts à notre appréciation des qualités d'exécution fort remarquables, non seulement parce que les progrès mécaniques réalisés depuis vingt ans ont permis d'atteindre, dans la fabrication à la machine, une perfection presque égale à ce qu'on obtenait jadis avec les procédés d'impression à la planche, si longs et si coûteux, mais parce que le parti pris général des dessins, le choix et l'arrangement des sujets, les harmonies cherchées dans les tonalités assoupies auxquelles on donne aujourd'hui la préférence, semblent annoncer que la décoration ordinaire de nos logis est à la veille de subir une transformation à peu près radicale. Ceci demande quelques explications.

Les lecteurs habituels de cette *Revue* constituent un public trop renseigné, trop avisé, familiarisé de trop longue date avec tout ce qui regarde la parure de nos habitations, pour que nous ayons la téméraire pensée de lui apprendre une chose nouvelle, en constatant qu'il existe deux manières de décorer nos appartements. Ces deux modes différents, ces deux partis très distincts, qui, sans s'exclure absolument, ont

cependant chacun leur raison d'être, leurs nécessités et leurs règles, ont reçu les noms de *décoration fixe* et de *décoration mobile*.

On appelle décoration fixe celle qui, étant immobilière par nature ou par destination, devient de ce fait permanente, et ne peut être modifiée, au gré du maître du logis, sans un remaniement complet des surfaces principales; car elle fait corps avec la muraille qu'elle est chargée d'habiller. Tels sont les lambris qui couvrent cette muraille, les tissus qui la drapent, les corniches, les chambranles, les pilastres qui l'encadrent et qui constituent un appareil décoratif qui, ne craignons pas de le redire, devient, par la force même des choses, immeuble par destination.

Composition de Mlle E. Hervegh.

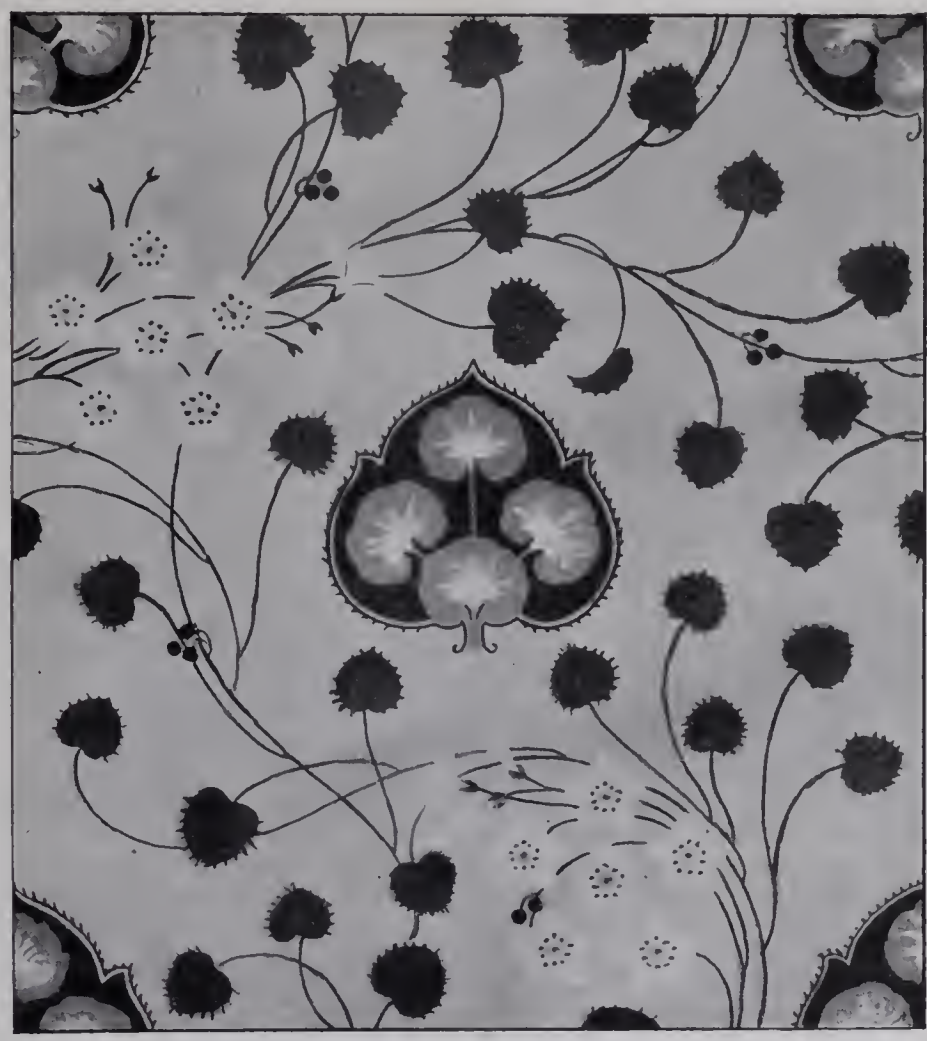
On désigne, par contre, sous l'appellation de décoration mobile, tout ce qui, en fait de meubles, de tentures, d'objets d'art, achève d'embellir la pièce : tableaux, gravures, aquarelles, faïences, armes, miroirs, etc., qui garnissent la muraille; sièges, coussins, tables, armoires, vitrines, secrétaires, commodes, qui occupent le parquet; rideaux ou portières, stores et cantonnières, qui encadrent les baies, ou limitent l'étendue des prises de jour.

Pour que ces deux sortes de décoration, qui forcément sont tenues de cohabiter dans les mêmes espaces, ne présentent pas une cacophonie désolante, il est indispensable qu'un accord suffisant soit établi entre elles, et, pour créer cette nécessaire harmonie, on arrive fatalement — sauf dans les cas très rares où toute la décoration mobilière et immobilière d'un intérieur est conçue et exécutée d'un seul jet, — on arrive, disons-nous, à subordonner une de ces deux décorations à sa rivale.

C'est ainsi qu'on est amené, quand la décoration fixe revêt une importance, une richesse, un caractère d'art particuliers, à choisir la parure mobilière de telle façon qu'elle ne détonne pas dans ce cadre magnifique. Par contre, lorsque ce sont les meubles, les objets d'art, les tableaux qui l'emportent de beaucoup comme beauté et comme valeur artistique, on est entraîné à donner le premier rang à ces trésors mobiliers. Dès lors, ce sont eux qui gouvernent la décoration

fixe ; et cette dernière n'est plus chargée que de leur fournir une base harmonique, une sorte de repoussoir destiné à les mieux faire valoir.

Or, depuis cinquante ans (il n'est encore aucun de nos lecteurs qui ne le sache), un peu par suite de la précarité de nos installations modernes, de cette nécessité de déménagements et d'emménagements perpétuels auxquels nous sommes soumis, beaucoup par suite de ce goût décidé pour les objets d'art ou soi-disant tels, de cette passion un peu trop exclusive pour les meubles pseudo-anciens — qui avait fait qualifier, par Proud'hon, notre siècle de « siècle du bric-à-brac » — c'est le second parti qui a prévalu. La décoration fixe n'a plus été considérée que comme secondaire. Comment, au surplus, aurait-il pu en être autrement ? Les panneaux et les lambris disparaissaient sous une avalanche de cadres de toutes tailles, de bibelots de toutes sortes, et l'on était allé jusqu'à exhumer de nos cuisines de campagne les faïences des qualités les plus diverses, pour les accrocher aux murs des plus riches habitations.



Composition d'Ed. Couty.

Esclave du public et respectueux serviteur de la mode, le papier peint, — c'est une justice à lui rendre, — s'était plié sans trop de résistance au rôle secondaire qu'on lui imposait ; et, avec une abnégation très méritante, nos fabricants avaient prodigué leurs recherches, dépensé leur goût et leurs soins à produire des tentures joliment conçues, cela va de soi, exécutées avec une perfection toujours plus grande, mais couvertes de motifs sobres, discrets, réservés, constituant simplement une sorte de jeu de fond, et dans des notes assourdies, neutres, de façon à ne contrarier en rien les colorations dominantes des œuvres d'art superposées, et, au contraire, à les bien faire valoir.

Notez que cet effacement volontaire n'avait pas été sans produire, au point de vue même de la fabrication, des résultats précieux. L'ingéniosité, toujours en éveil, des chefs de nos premières maisons les servit admirablement. Dix procédés curieux, et qui demeurent acquis, furent découverts ou mis en pratique pour donner à ces papiers, jouant le rôle de repoussoir, des apparences les plus variées et les plus séduisantes : gaufrage imitant les *armures* de l'étoffe, ou

Composition de G. GRELLET.

communiquant au papier soit l'aspect du cuir repoussé, soit le *gobeliné* de la tapisserie ; drapage transformant son épiderme en velours ou en tapis de haute laine ; poudres métalliques fixées par des mordants, et simulant à s'y méprendre les reflets du satin ou les jeux de lumière de la soie, etc., etc. C'est ainsi que furent réalisées tant de merveilles condamnées fatalement à disparaître — la gloire du papier peint étant forcément éphémère — merveilles auxquelles les noms des Délicourt, des Desfossé, des Leroy, des Gillou, des Jouanny, et celui de Balin surtout, durent une célébrité du meilleur aloi. Ce fut aussi le point de départ de cette grande fabrication des *unis* dont Follot devait être l'apôtre et dont il est demeuré le grand maître.

Eh bien ! cette subordination volontaire, cet effacement magistral dans sa modestie, nous ne les retrouvons plus à l'Exposition actuelle, du moins dans les panneaux présentés par les plus importantes maisons françaises, par celles qui peuvent légitimement prétendre, non pas à dicter la mode, — personne n'oserait dire cela, — mais à pressentir ses décisions, et qui, par suite, donnent le ton à leurs confrères du Faubourg.

Que ces papiers peints étalent à nos yeux, dans une gamme délicate et fragile,

OTTO EGMANN — Monographies

Papier peint exécuté par M. Lizzelbach, Mulhouse

Otto Eckmann. — *Les Flamants*, papier peint (exécuté par M. Engelhard, à Mannheim).

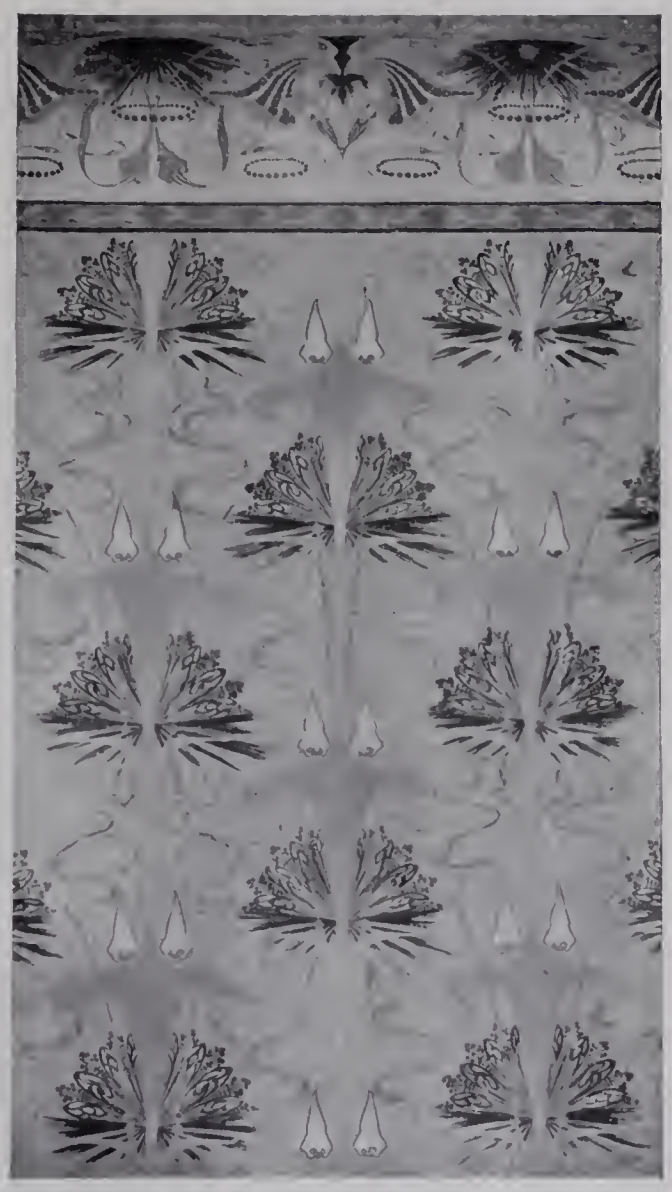
Composition de R. Ruepp.

un semis de bouquets couronnés d'une frise élégante; qu'ils nous montrent un enchevêtrement de roseaux disposés en quinconces, surmontés d'une baignade de cygne, ou la folle végétation des liliacées détachant leurs silhouettes délavées sur un ciel gris de perle — comme on en peut voir dans le vaste panneau exposé par la maison Gillou — qu'ils simulent, comme le panneau de M. Isidore Leroy, des fresques aux colorations assoupies, des scènes rustiques, des carrelages traversés par des vols de mouettes, ou des tiges d'orchidées ingénieusement stylisées, découpant leur flexible silhouette sur un jeu de fond vibrant, fait de fleurettes dorées, il est indiscutable que nous nous trouvons en présence non plus d'un repoussoir, mais d'un décor qui a la légitime prétention de valoir par lui-même, qui a été conçu, dessiné, exécuté dans cette intention très arrêtée, et qui ne saurait accepter l'intempestive superposition de cadres aux profils accentués, aux éclatantes dorures, pas plus que la présence de céramiques aux émaux resplendissants, dont les contours viendraient couper la savante complication d'un dessin précieusement agencé, alors que leurs tons francs et tranchés détruiraient l'harmonie un peu maladive de colorations subtiles.

Et ce n'est pas seulement chez les maîtres de notre production parisienne, chez MM. Isidore Leroy et Gillou, que nous constatons cette tendance — nous dirons plus, — cette volonté de fournir un décor que rien ne doit reléguer au second plan. Nous remarquons chez M. Grantil, de Châlons-sur-Marne, tel panneau décoré de pavots et d'iris, ou tel autre compartiment dans lequel les fleurs et les feuillages s'enlacent dans des combinaisons aux tonalités apaisées, qui attestent un parti pris identique; et la même intention apparaît avec la même précision dans la longue et remarquable frise, aux prétentions préraphaéliques, exposée par MM. Desfossé et Karth, et dont le caractère de

modernisme relatif est tout particulièrement souligné par les amusantes restitutions de papiers peints anciens — genre Empire et Restauration — qui les encadrent.

Mais si une révolution en expectative apparaît déjà avec quelque évidence dans les ouvrages réalisés par les grandes maisons que nous venons de citer, que dire des projets et maquettes exposés par M. Robert Ruepp, le plus audacieux de leurs inspirateurs? Ici le *modern-style* ne connaît plus d'hésitation. Il éclate avec toutes ses déroutantes témérités et son charme troublant et capiteux. Il s'impose par ses fantaisies imprévues tenant quelque peu du rêve, et dont les combinaisons, aussi variées qu'inattendues, vont des indécisions nacrées du clair de lune et des fluides colorations d'aquarium, aux rutilantes harmonies du cachemire.



Composition de R. Ruepp.

M. Robert Ruepp a déjà conquis à ses doctrines les maîtres du papier peint. Il compte parmi ses traducteurs de demain les Leroy, les Desfossé, les Gillou, les Grantil et la Société française. Il n'est pas le seul, du reste, qui, pour les approvisionner de modèles inédits, s'engage à pleines voiles dans des routes inexplorées. Il y aurait injustice, en effet, à ne pas signaler, à côté de ses œuvres extra-modernes, les créations également audacieuses de M. Hector Guimard, où l'inattendu et l'*inru* tiennent aussi une place dominante et qui a eu cette rare fortune de pouvoir, dans l'édification d'une maison de rapport — le *Castel Béranger* — réaliser le rêve longtemps caressé d'une révolution des arts décoratifs. Il faut citer encore les compositions moins surprenantes peut-être, plus construites, moins diluées surtout, mais non moins savoureuses de M. Edme Couty, dont le talent plus pondéré aboutit à des inventions plus sages assurément, mais non moins satisfaisantes. Une mention est également due aux ingénieuses maquettes de Mlle Hervegh et de Mlle Chevroton, qui goûtent, elles aussi, aux fruits un peu acides de l'arbre de la science nouvelle; aux inspirations plus mâles de M. L. Bigaux, etc.

On voit assez, par cette incomplète énumération, que nos maîtres du

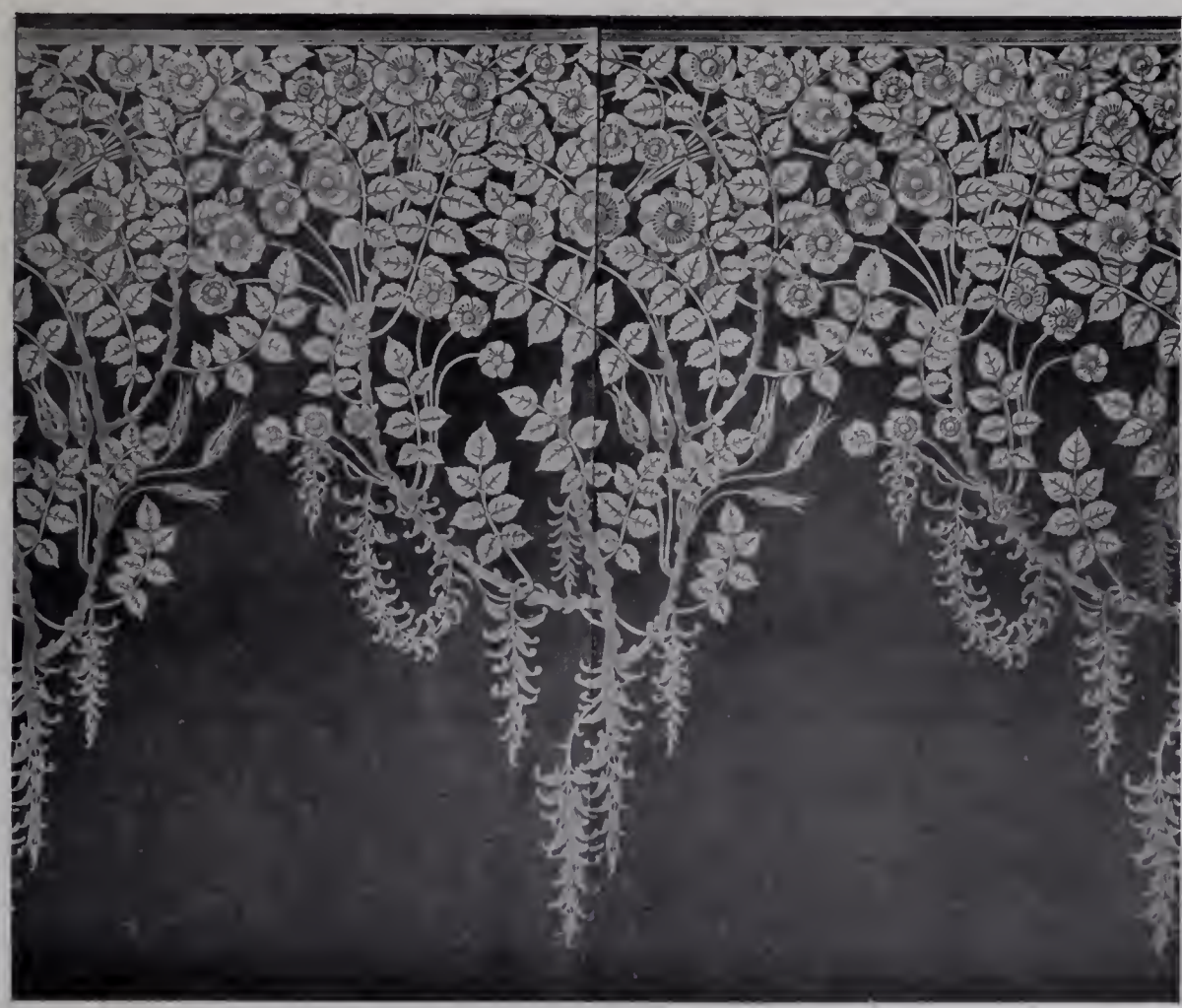
Faubourg, s'ils veulent changer leur fusil d'épaule et renouveler leur bagage, ne sont pas à la veille de manquer d'inspirateurs; sans compter que si la verveuse invention de tous ces infatigables producteurs venait à se tarir, la France « en produirait de nouveaux », prêts à s'élancer sur leurs traces. Et, en effet, l'enseignement de M. Grasset — à l'École Guérin — tient en réserve toute une pépinière de jeunes et vaillantes recrues, dont la fraîcheur d'imagination, l'ingéniosité d'adaptation et les velléités créatrices sont attestées par cent cinquante compositions, dont il n'est presque pas une qui ne mérite d'être examinée avec bienveillance.

Papier velouté pour tenture *Aubépine*.
Composition de Paul FOLLOT.
Exécuté en velouté gaufré par MM FOLLOT.

Mais cette revue des contingents futurs nous fait un peu perdre de vue la démonstration que nous avions commencée relativement à la transformation de la décoration de nos logis. Il importe, cependant, de compléter nos observations. Ce n'est pas, en effet, seulement par le choix du sujet, par la composition du dessin, que la prédominance de la décoration fixe s'affirme dans les œuvres dont nous venons d'analyser le caractère. Les colorations dans lesquelles sont conçues ces tentures si intéressantes, présentées par MM. Isidore Leroy, Gillou fils et consorts, viennent, elles aussi, confirmer et affirmer cette prétention au décor valant par lui-même. Bien loin d'être exécutées dans des gammes sourdes, profondes et, j'oserai ajouter, impersonnelles — c'est-à-dire capables de s'accommoder de tous les voisinages — elles présentent des recherches d'harmonies claires, anémiques, subtiles et assoupies, comme si Liberty avait composé la palette de nos artistes. Une sorte de chlorose générale délave tous ces tons délicats, au point de créer une sorte de perspective aérienne imaginaire, qui relègue ces motifs sans vigueur en un lointain imprécis, et semble les figer dans une sorte de rêve.

C'est surtout en matière de décoration intime qu'il est malséant de disputer des goûts, et imprudent de batailler sur les couleurs. Ces décorations très

curieuses, d'où s'exhale un charme indiscutable, satisferont-elles longtemps le regard de ceux ou de celles qui en habilleront leur logis? Ne se fatiguera-t-on pas rapidement de ces sujets immuables? L'œil se désintéressera-t-il assez de ces combinaisons de lignes si joliment agencées, mais par cela même un peu obsédantes, au point de ne plus les apercevoir et de n'en pas être agacé à la



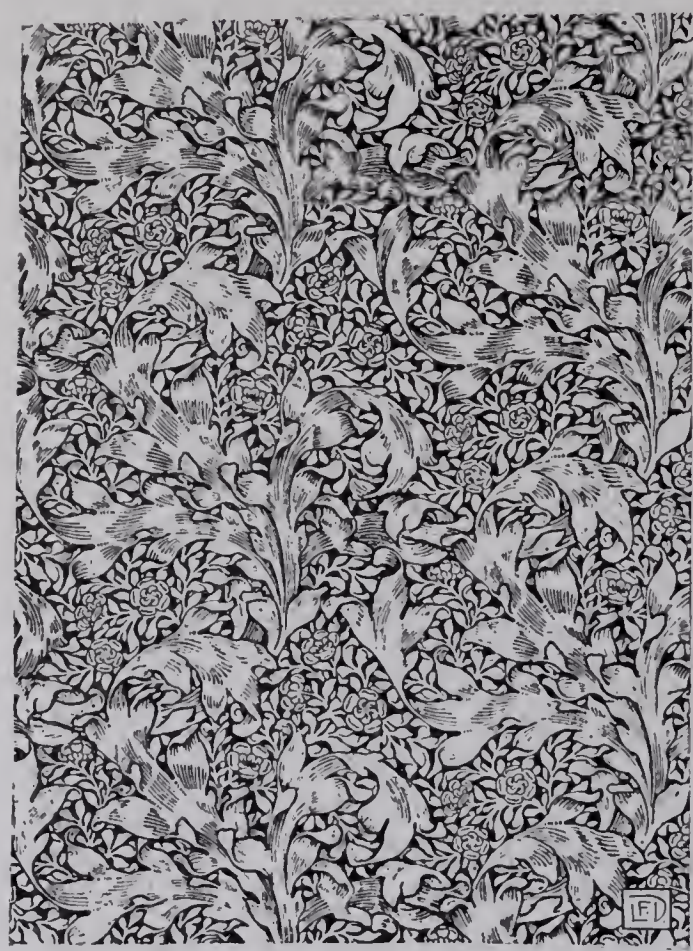
Frise *Églantines et Cytises.*
Composition de M. Paul FOLLOT; exécutée en velouté gaufré par MM. FOLLOT.

longue? Ce sont là des questions auxquelles il serait assez difficile de répondre d'une façon péremptoire.

Diderot comparait les esquisses de nos peintres aux nuages dont la contemplation n'offre tant de charmes que parce que l'on y découvre tout ce que l'on y veut découvrir. Pline, dix-huit siècles avant lui, avait dit à peu près la même chose. Et c'était le grand mérite de ces papiers jouant l'étoffe (dans la fabrication desquels Balin excella) de parer la muraille sans retenir l'attention, de charmer l'œil sans l'occuper d'une façon constante.

Mais ce qu'on ne saurait nier — par contre — c'est que ces décorations captivantes sont de celles qui subordonnent à leurs caprices le reste de l'ameublement. Non seulement — nous l'avons dit — leurs motifs joliment combinés

se refuseraient à l'intrusion de cadres ou d'objets d'art, venant rompre leurs lignes élégantes, mais leurs colorations très spéciales ne peuvent tolérer que le voisinage de bois laqués et d'étoffes présentant des gammes aux valeurs très atténuées et correspondant aux leurs. On peut donc écrire que cette transformation du papier peint laisse pressentir une révolution véritable dans l'esprit qui gouverne notre ameublement. On pourrait ajouter même qu'elle constitue une grande nouveauté, s'il y avait, dans notre monde si vieux et tournant depuis si longtemps dans un cercle uniforme (suivant le mot si joli de Mlle Bertin, la modiste de Marie-Antoinette) d'autres nouveautés que ce qui est complètement oublié.



Composition de LEWIS DAY (Grande-Bretagne).

Cette révolution, comme beaucoup de ses semblables, n'est, en effet, qu'une réaction, qu'un retour à un passé qui n'est même pas très lointain. Il suffit de faire un tour à l'Exposition centennale du Papier peint, — qui nous fournit une réédition de l'exhibition organisée en 1882 par l'Union centrale, et dont il fut longuement parlé dans cette *Revue,* — pour se convaincre qu'héritiers de traditions très vénérables et successeurs empressés des décorateurs du XVIIIe siècle, des Hubert Robert, des Huet, des Prieur, des Fragonard le fils, les fabricants de papiers peints qui brillèrent à l'aurore du siècle, pratiquèrent ce même genre de décoration avec un ensemble laissant supposer qu'ils n'envisageaient pas qu'on pût en souhaiter d'autre.

Ni les montants à lambrequins et à grotesques sortis de la manufacture fameuse de Réveillon, ni les panneaux à camées imprimés jadis par Carré, ni les *Mois de l'Année* ou l'*Histoire de Psyché*, chefs-d'œuvre de Dufour, ni les décorations en style grec de Poterlet, ne se seraient accommodés de la superposition de cadres ou d'objets d'art. Toutes ces tentures ne se comprennent que nues. Ajoutons encore que la tradition de cette nudité voulue ne s'est jamais perdue. Aucun de nos lecteurs n'a oublié les scènes si remarquables que Thomas Couture composa, il y a quarante ans, sur l'incitation de Barbedienne, et qui devaient alors (on le croyait du moins) renouveler les destinées du papier de tenture. Tout récemment M. Camis a essayé de remplir le même programme en

Composition de Louis BIGAUX.

substituant dans son « home decor » les procédés de la lithographie à ceux du papier peint. Enfin, à la présente Exposition, ne voyons-nous pas M. Grantil, en traduisant les *Ondines* de M. Thurner, essayer de marcher à son tour sur les traces de Thomas Couture? Je passe sous silence les grandes tartines de M. Petit-Jean, dont l'intérêt est secondaire. Mais n'est-il pas curieux de voir, à deux pas de la magistrale exhibition d'Isidore Leroy, M. Schmitt rééditer toute une suite de compositions, paysages, marines, chasses, conversations galantes, qui s'inspirent des mêmes précédents. Seulement ce genre, aujourd'hui démodé, ne satisfait plus qu'un cercle borné d'amateurs; et c'est presque uniquement dans les salles à manger de province, et au « Café de la Gare », ou à l'« Estaminet du Commerce », qu'on goûte encore le charme démodé de ces sujets vieillis.

Ernst Schütz (Allemagne).

Pour nous résumer, nous constaterons donc que ce qui distingue nos novateurs, c'est bien moins d'avoir créé du nouveau vraiment nouveau, que d'avoir su, en revenant par un ingénieux détour à des errements anciens, rajeunir ces errements et les harmoniser avec nos préoccupations actuelles; c'est surtout de s'être efforcés, en s'appuyant sur les capiteuses séductions de ce *modern style* qu'on voit émerger dans toutes les branches de notre ameublement, de rendre au papier peint, et par contre-coup à la décoration fixe, une hégémonie qu'elle avait abdiquée depuis quarante ans, reléguée qu'elle était au second plan par la décoration mobile.

A côté de la Section française, un peu plus réduite peut-être que nous ne l'aurions souhaité, les Sections étrangères font assez modeste figure. Nous avons même été surpris de voir l'Allemagne représentée par un seul et unique fabricant, alors que, dans la Section des Arts mécaniques, elle expose plusieurs machines très ingénieuses et fort savantes pour faire le papier peint. Il est vrai

que cet unique représentant, M. Ernst Schütz, de Dessau (Anhalt), aborde assez heureusement tous les genres, et qu'il réussit surtout dans les drapés et dans les imitations gaufrées du cuir de Cordoue.

Il n'a point eu toutefois, comme ses confrères français, à lutter pour rendre à la décoration fixe son importance éclipsée. La passion du bibelot est une affection presque exclusivement française, et les habitations ayant en Allemagne une fixité qu'elles ne possèdent pas chez nous, les conditions de la décoration intérieure sont naturellement très différentes. Il n'a eu non plus aucun effort à faire pour se laisser gagner par les doctrines du modernisme. L'évolution était assez naturelle, au reste, car le vague et l'imprécision du *néo-style* répondent bien mieux aux brumeuses qualités de l'âme allemande, qu'à la clarté traditionnelle du génie français. Il suffit, en effet, de parcourir les Sections de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie pour voir comment, en une quantités d'intérieurs charmants, se trouvent résolus, sans fracas et presque normalement, ces problèmes du renouvellement des formes dont nous faisons ici un si grand tapage.

Ernst SCHUTZ (Allemagne).

A ce propos, les ouvrages exposés par M. Ernst Schütz comportent une indication, dont nos fabricants français feront bien de tenir compte. Nous voulons parler de l'emploi des drapés pour traduire les compositions du *modern-style*. La poussière de laine qui forme le velouté, en même temps qu'elle communique aux dessins les richesses et les douceurs de ce qu'on appelle « le coloris de tapisserie », ajoute une souplesse, un moelleux particulier, qui augmentent singulièrement l'agrément de ces tentures, dont le charme principal ressort surtout de l'accord parfait de subtiles harmonies.

L'Angleterre est, à l'Exposition, plus largement représentée que l'Allemagne. Elle ne compte cependant que trois exposants : la maison Jeffrey, la maison Essex et la Compagnie de l'*anaglypta*. Ce dernier nom, un peu énigmatique,

désigne — ceci soit dit pour les profanes — un papier très fort, gaufré comme nos papiers-cuir, et qui prend l'apparence, dans ses applications, de ce que nous appelons le *Lincrusta-Valton*. Si l'*anaglypta* ne présente aucun attrait de nouveauté de ce côté du détroit, il y aurait injustice à ne pas reconnaître que la plupart des décorations obtenues par son procédé sont, comme dessins et comme colorations, d'un goût très sûr et d'une discrétion rare. Nous citerons notamment une tenture verdâtre, à reflets métalliques, et la tenture aux paons, avec ses tons vieil or, toutes deux d'une richesse de bon aloi et d'une distinction exceptionnelle.

Ces mêmes qualités ne se retrouvent pas — du moins au même degré — dans les papiers exposés par la maison Essex. Ici l'excès des recherches, et la volonté trop arrêtée de paraître original, a conduit le fabricant à « forcer son talent ». J'ignore si, dans le Royaume-Uni, sa tenture aux grands arbres charmera quelque amateur d'étrangetés. Chez nous elle ne saurait avoir beaucoup de succès, et si les dispositions de certaines autres créations présentent parfois une certaine saveur d'inédit, leurs tonalités trop montées et le désaccord trop criard de certains tons atténuent beaucoup le plaisir qu'on pourrait avoir à les contempler d'une façon permanente.

Mieux inspirée, la maison Jeffrey & C° s'est adressée aux meilleurs décorateurs de son pays, à MM. Walter Crane, S. Webb, W. Turner, Mawson, Heywood Summer etc., pour leur demander des modèles, et elle a été heureusement servie par ces hommes de talent et de goût. M. Walter Crane, tout particulièrement, a composé pour elle la tenture qu'il appelle *The Rose Bush*, et qui, comme son nom l'indique, consiste en une suite de tiges de rosiers partant du sol, et distribuant en quinconces des touffes de roses détachant leurs masses monochromes sur un rouge brun Van Dyck d'un puissant effet. C'est également à lui qu'on doit la belle verdure des *Woodlanders*, où les feuillages s'entrelacent d'une façon si curieuse, et la frise du Lion et de la Colombe *(Lion and Dove)*, d'un caractère archaïque si savoureux. Ajoutons que toutes ces heureuses compositions ont un « goût anglais » très accentué, ce qui n'en diminue pas le charme.

Telles sont les constatations que nous fournit une étude rapide, mais cependant attentive, du papier peint à l'Exposition de 1900. Peut-être pourrait-on les souhaiter un peu plus brillantes. Mais le dicton qui s'applique aux « plus belles filles du monde » n'épargne pas les critiques d'art sur le retour.

HENRY HAVARD.

F. Ehrmann — Figure du plafond lumineux de la Salle des Fêtes de l'Exposition.
(Vitrail exécuté par F. Gaudin.)

LES VITRAUX A L'EXPOSITION DE 1900

(Suite[1].)

Revenons à la France dont, en commençant, nous avons extrait M. de Feure, pour ne plus la quitter jusqu'à la fin de cette étude.

M. Galland, qui a vécu en Amérique, a le culte des verres spéciaux. Sa ferveur ne diminue pas depuis qu'il a montré l'application rationnelle de ces verres dans un délicieux plafond exposé en 1889. Mais sa fidélité aux procédés américains ne trouve pas toujours un emploi aussi judicieux. Ce qui convient à certaines ornementations, dans des cas particuliers, donne des résultats contestables lorsqu'il s'agit de figures isolées ou groupées en scènes. Toutefois, M. Galland peint ses chairs sur du verre ordinaire, réservant les verres grippés, « crocodiles », opalins et autres de la même famille aux draperies, aux accessoires et aux fonds. Il résulte de cette alliance — les vitraux allemands et américains nous en ont fourni la preuve — des effets assez bizarres. Effectivement, il ne saurait y avoir d'harmonie entre les belles robes blanches ou légèrement colorées, la

1. Voir même volume, page 269.

superbe tenture jaune damassée, — les unes et les autres en verre à grosses rides miroitantes qui ne peut recevoir qu'un dessin sommaire, — et les têtes en verre ordinaire, d'ailleurs trop violacé, au modelé précieux, de la « Mater admirabilis » et, surtout, du « portrait de femme » déjà vu au Salon. Le vitrail représentant des poissons, en verre américain, est bien plus satisfaisant, les qualités de la matière première étant mises en valeur par l'application qui en est faite. Les verres spéciaux sont favorables, lorsqu'ils sont brillants, à la représentation des animaux : nous l'avons reconnu à propos du dragon chinois exécuté à San-Francisco. D'autres expositions nous ont montré des paons au plumage chatoyant et à la queue occellée. L'oiseau royal, très recherché par les enthousiastes du verre américain des temps primitifs, semble bien démodé aujourd'hui. Mais, la nouvelle classe 67 nous réservait la surprise du coq de M. Delon, très bien exécuté par des moyens analogues.

G. DE FEURE.
Vitrail du Pavillon de *l'Art nouveau*.

M. Laumonnerie recommande à notre attention un « Souvenir d'automne » exécuté avec les mêmes verres. Une femme, en robe vert d'eau sur laquelle l'acide fluorhydrique a fait apparaître un damassé blanc, est debout au milieu d'arbres violets dont les feuilles mortes jonchent le sol. Le ciel est jaune. Au total, coloration osée, intéressante, mais exécution rudimentaire dont le dessin gagnerait à être plus soutenu. A propos de l'Exposition allemande nous avons parlé des paysages formés de deux ou trois pièces de verre marbré, sans peinture, de M. Laumonnerie; il n'y a pas lieu d'y revenir.

L'exposition de M. Bégule, de Lyon, est importante et offre une assez grande variété d'aspects; elle est bien d'un éclectique prêt à user de toutes les ressources mises à la disposition du praticien. C'est ainsi que M. Bégule emploie volontiers des verres spéciaux de toute nature, en les alliant au verre soufflé, dans des ouvrages où leur opportunité est douteuse. La « légende de la licorne », verrière dans le style du XVe siècle allemand, est un camaïeu avec fond jaune en verre à grosses rides; le sujet central de l'Annonciation et la très large bordure où se développe la chasse à la licorne sont en verre gris, parfois trop teinté de vert et

1 2 3

ÉMILE GALLÉ. — 1. « *Paysage de verre.* » 2. « *Cornet volubilis et phalènes diurnes.* » 3. *Grand cornet* en pâte de verre mosaïqué et ciselé.

L. Bégule. — Verrière de la Licorne.

Saint Michel. Vitrail.
Carton d'E. GRASSET; exécution de F. GAUDIN.

de bleu. Une grisaille plus blanche, simplement relevée de jaune à l'argent, n'eût-elle pas été préférable? Ce vitrail, dessiné avec talent par M. Delalande, est exécuté adroitement à la manière d'une estampe gravée, par hachures. « Loïse Labbé, la belle cordière, » femme poète de Lyon au XVIe siècle, est une œuvre très soignée de M. Bégule, mais dans laquelle la part faite au verre américain nous semble bien considérable : pommier chargé de fruits, fleurs, paon, paysage, ciel zébré de nuages nombreux prennent ainsi une importance quelque peu excessive, au détriment de la charmante figure de la poétesse lyonnaise. Un Sacré-Cœur pour l'église d'Aix-les-Bains a des qualités réelles de dessin et d'exécution.

M. Gaudin expose de nombreux ouvrages de tonalité claire auxquels les remarques inspirées par les vitraux de M. Bégule peuvent s'appliquer. Saint Michel écrasant l'aigle impériale et Jeanne d'Arc terrassant le léopard anglais sont deux belles

figures dessinées par M. Grasset. Ici encore nous rencontrons l'union, à notre avis peu heureuse, du verre ancien et du verre nouveau et représentant, par le genre d'exécution adopté en France, comme en Allemagne et aux États-

Le martyre de saint Laurent. — Vitrail composé et exécuté par E. FAUQUET.

Unis, deux systèmes décoratifs très différents l'un de l'autre. Les chairs des personnages, parfois même les draperies dont ils sont enveloppés, sont trop agréablement modelées sur du verre uni et transparent pour qu'il n'y ait pas contradiction avec les parties en verre tantôt plus mat, tantôt plus brillant, mais moins translucide, toujours rugueux, strié, gondolé ou marbré, sur lequel le pinceau trace à peine un dessin rudimentaire sans demi-teinte. Le fond en verre grippé de ton bleu-turquoise et les ailes striées de blanc et de bleu de l'archange

ont des mérites que je ne conteste pas, mais leur allure un peu archaïque n'est pas en harmonie avec l'art des deux figures. Une autre verrière, d'assez grande dimension, due à la collaboration de MM. Grasset et Gaudin, représente une chasse au sanglier. La composition, bien remplie, est intéressante et le dessin, remarquable, est reproduit avec talent sur le verre; mais il est difficile d'approuver le dépoli excessif qui fait croire à première vue que cette œuvre est exécutée sur verre américain. Le verre est beaucoup trop mat; mais des motifs impérieux, ignorés de nous, ont probablement exigé ce dépoli. Nous aimons peu le parti adopté d'une pleine coloration à tons très pâles, neutres, bruns, ardoisés, dont l'effet est triste et donne à ce vitrail la physionomie d'un store.

Vitrail du Pavillon de la Grèce.
Carton de M. H.-M. MAGNE; exécuté par M. LEPRÉVOST.

Les yeux se portent avec plus de plaisir sur une très bonne verrière, composée ingénieusement et bien dessinée par M. Delalande, qui fait partie de l'exposition de M. Gaudin. C'est une grisaille, de teinte un peu trop bleuâtre, ayant à son centre un Christ de style grec et un large encadrement formé d'un « arbre de Jessé » ou généalogique de Jésus.

Il convient aussi de louer une belle composition religieuse, le martyre de saint Laurent, composée et entièrement exécutée par M. Eugène Fauquet. L'auteur s'est inspiré des maîtres de la Renaissance en composant cette œuvre et en soutenant d'un trait noir qu'il a peint, d'ailleurs, avec un excès de fermeté, le modelé très simple des figures. Il y a quelques réserves à faire au sujet de la coloration, assurément énergique et franche, mais trop vigoureuse pour les petits personnages qui, d'un haut balcon, assistent au supplice de saint Laurent, et d'une crudité un peu vive, parfois, dans les grandes figures du premier plan. Peut-être y a-t-il lieu de penser que le mauvais éclairage de la galerie et principalement ses tentures d'un brun rouge, comme le store jaunâtre placé derrière, dénaturent les tons employés.

M. L.-D. Tournel expose une œuvre intéressante représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux et assise sur un trône de marbre blanc. Le vitrail est traité en camaïeu. La robe de la Vierge est curieusement damassée de grandes fleurs en jaune pâle et foncé.

M. Daumont Tournel, père du précédent, a imaginé d'exécuter en mosaïque des panneaux de vitraux, par exemple des têtes grandes comme nature, qui rappellent les mosaïques anciennes d'Italie. Ici, les cubes d'émail opaque sont naturellement remplacés par des fragments rectangulaires de verre translucide, peu épais, que M. Tournel fixe sur des plaques de verre blanc au moyen d'un fondant qui se vitrifie au feu de moufle. M. Pizzagalli s'est avisé de faire ainsi en mosaïque de verre un portrait de femme, qui est bien étrange et doit être peu ressemblant, ainsi qu'une croix de caractère byzantin facilement acceptable. Des vitraux ainsi compris sont des ouvrages de patience dont l'opportunité n'apparaît pas clairement. La mosaïque d'émail est le système de peinture le plus décoratif et le plus solide, par conséquent le plus rationnel pour le revêtement coloré des édifices publics, surtout des églises, dont la construction intérieure offre de grandes surfaces à orner; son imitation en verre pour la décoration des fenêtres ne se peut justifier.

L.-D. Tournel.
La Vierge et l'Enfant Jésus (vitrail).

A la collaboration de MM. Leprévost et Henri-Marcel Magne, nous devons un vitrail pour Sainte-Croix de Bordeaux et cinq lancettes pour Notre-Dame de Bougival. Celles-ci retiendront un instant notre attention. Les auteurs ont accepté la mission difficile de loger dans des ouvertures extrêmement étroites des scènes qui, comme l'Annonciation et l'Assomption de la Vierge, se seraient mieux accommodées de plus de largeur. L'échelle trop grande qui a été adoptée a obligé le dessinateur non seulement à faire sortir les figures de leur cadre, mais à les étager d'une façon qui n'est

F. Ehrmann — Figure du plafond lumineux de la Salle des Fêtes de l'Exposition.
(Vitrail exécuté par F. Gaudin.)

point ordinaire et qui ne facilite guère la compréhension des sujets. Ces compositions originales sont dessinées avec grand soin, tout en accusant une certaine inexpérience. Quant à la couleur, où le violet-bleu, trop abondant, s'allie au brun et au blanc, elle nous semble triste et froide. L'exécution sur verre est très bonne, d'autant qu'elle se caractérise par beaucoup de sobriété.

D'après les cartons de M. Magne, M. Leprévost a exécuté de belles ornementations en grisaille, peintes au trait, pour le pavillon de la Grèce. La partie supérieure de ces paneaux blancs est seule colorée, et elle l'est avec un sentiment très vif de ce que la couleur doit être en vitrail. Cette coloration ressemble à un échantillonnement qui rappelle les tapisseries préparées pour le travail féminin. Nous croyons plutôt à une pensée originale, qui se justifie peu, mais non dépourvue de charme, de M. Magne.

Il n'est pas dans notre intention d'allonger avec excès une étude qui ne comporte pas de grands développements en décrivant tous les vitraux exposés dans la classe 67. Toutefois, il est impossible de quitter la galerie qui en est le centre sans parler rapidement d'un petit nombre d'ouvrages intéressants réservés jusqu'ici. Mme Milesi, dont nous voyons les travaux pour la première fois, expose un vitrail d'appartement qui n'est pas sans mérite; ce sont quatre femmes symbolisant les quatre saisons : l'une cueille des fleurs de marronnier, la seconde tient

F. Ehrmann. — Figure du plafond lumineux de la Salle des Fêtes de l'Exposition.
(Vitrail exécuté par F. Gaudin.)

une gerbe de blé, une autre fait de l'apiculture et la dernière porte le bois mort de l'hiver. Cet ouvrage est d'une bonne exécution comme les jolis petits sujets de M. Dandois, un vétéran du métier et des expositions; mais M. Dandois est un ambitieux; ne se contentant pas de suivre les errements anciens, il s'avise, bien à tort, pour obtenir un second plan très éloigné, de peindre, avec des émaux, des scènes minuscules sur deux verres superposés : c'est assez curieux d'effet et seulement bon, d'ailleurs, à intéresser des gens au goût contestable. Un charmant sujet : « Jésus au milieu des docteurs, » dessiné avec le talent si fin de M. L.-O. Merson, mais dont la coloration manque de franchise, a été exécuté par M. Gaudin. Un bon vitrail d'appartement de M. Bruin, une « Annonciation » en grisaille relevée de jaune de M. Vincent, qui dénote une entente louable de ce genre décoratif, des vitraux d'allure très moderne de M. Trézel et de M. Brière, d'autres de M. Albert Gsell dans le Pavillon de la Presse, c'est tout ce qu'il convient d'indiquer encore.

Toutefois, il est nécessaire de dire quelques mots d'une verrière de M. Fargue représentant des fleurs, des feuillages et des oiseaux. En général, nous n'aimons pas les émaux dont la lourde opacité est en contradiction formelle avec le principe d'une décoration translucide qui est la loi du vitrail. En outre, les émaux actuels, fabriqués en France, sont additionnés avec excès de borax, afin de faciliter la vitrification et, en permettant un feu doux de moufle, d'éviter la diminution de la fraîcheur des tons. L'incorporation au verre de ces émaux est

ainsi fort incomplète : sous l'influence de la lumière, de l'humidité, de la gelée, l'émail se décompose et tombe souvent en poussière dans un délai parfois très court. Mais M. Fargue nous fournit la preuve, depuis bien des années déjà, de résultats fort remarquables qu'il obtient en se servant d'émaux très durs qu'il vitrifie à une haute température et rend ainsi translucides et d'une solidité parfaite. Pour certaines décorations spéciales, l'émail coloré est une ressource précieuse entre les mains de M. Fargue dont la verrière exposée est excellemment dessinée et peinte.

Terminons la revue des vitraux placés dans la galerie de la classe 67 en parlant des morceaux d'exécution les meilleurs que nous ayons remarqués à l'Exposition. Une sorte de dessus de porte, que nous supposons former imposte, dessiné par M. L.-O. Merson et peint par M. Delon, est un ouvrage tout à fait supérieur ; il représente deux génies ayant entre eux un buisson d'iris, aux tiges décorativement entrelacées, se détachant sur un fond bleu trop vigoureux et noirâtre de ton. Cette œuvre, d'apparence modeste, est merveilleusement exécutée ; il est impossible de mieux faire. Le modelé des nus et le ton de la grisaille employée peuvent servir de modèle à nos peintres sur verre. Il convient aussi de louer la charmante scène familière due à M. Ader. Enfin, il nous reste à envoyer un adieu ému à un artiste de grande valeur, Charles Lebayle, mort récemment, et qui est représenté à l'Exposition de 1900 par deux panneaux, bien connus des spécialistes, appartenant à M. Bégule, de Lyon. Dans l'un, Charles Lebayle mous montre une jeune femme assise sous des arbres et qui place des marguerites dans le ruban de son chapeau de paille ; sa robe est faite, avec beaucoup d'adresse, sans le secours du pinceau, d'un morceau de verre rose et violacé aux teintes graduées. Ce petit vitrail est à la fois un objet de curiosité et une œuvre d'art intéressante. L'autre panneau de Lebayle est « Agnesina », une tête d'étude du sentiment le plus fin, le plus délicat, dont le délicieux modelé rappelle celui des meilleurs maîtres de la Renaissance.

Le moment est venu de signaler la superbe collection des verres exposés par MM. Appert, de Clichy. Il nous faut renoncer à les décrire, car ce serait trop long. Toutes les ressources offertes par la science du maître verrier, mise au service des peintres spéciaux, nous sont montrées avec une véritable profusion, depuis les teintes unies d'une variété invraisemblable jusqu'aux verres striés et marbrés des tons les plus imprévus, qui semblent ravis par le génie de l'homme aux colorations de l'aurore et du soleil couchant.

L'œuvre peinte sur verre la plus considérable de l'Exposition de 1900, non seulement par ses dimensions, qui sont gigantesques, mais par le rôle qui lui a été attribué, est assurément le plafond lumineux de la Salle des Fêtes. Il convient d'en dire quelques mots au moment de clore notre étude.

Ce plafond en vélum donne la synthèse symbolique du firmament de la voûte céleste de l'ancienne astronomie. Quatre grandes zones formées de bandes étroites, d'un bleu charmant et très doux, divisent l'espace ; des femmes demi nues s'élancent dans l'azur et, des vases qu'elles portent, font jaillir des étoiles. Les bords du vélum ont des tons de turquoise et de pourpre d'un effet excellent.

Toutes ces parties, d'une composition savante, dessinées et colorées avec grand talent, sont vraiment remarquables. Mais on ne saurait faire le même éloge de la zone centrale, qui est banale, lourde et d'une coloration médiocre. Une rosace vulgaire, d'un rouge noirâtre, donne naissance à de grands rayons alternativement jaunes et verts. Comment des rayons verts exprimeraient-ils heureusement l'idée de la lumière du ciel, de l'éther? Nous croyons que cette partie du vélum serait d'une allure plus décorative et d'un meilleur effet si elle était formée de teintes jaunes et blanches.

Le plafond de la Salle des Fêtes a été composé et son exécution dirigée par M. Ehrmann, un peintre dont le grand talent est bien connu de tous. M. Gaudin a été chargé, par la voie de l'adjudication, de l'entreprise de ce grand ouvrage. Les verres spéciaux, très épais, ont été fabriqués à Jeumont, sur la commande directe de la Direction des travaux de l'Exposition, sur les indications de M. Ehrmann.

Nous n'avons plus, pour finir, qu'à indiquer les quatre vitraux placés dans des ouvertures semi-circulaires au-dessus des gradins de la Salle des Fêtes. Ces vitraux, en verre du genre américain, représentent des végétations et des oiseaux. Leur couleur, où les tons verts intenses dominent, atténue la lumière avec excès. Mais il ne serait pas équitable de nier à ces ouvrages, dont nous ne connaissons pas les auteurs, un certain mérite au double point de vue du dessin et de l'exécution.

Ed. DIDRON.

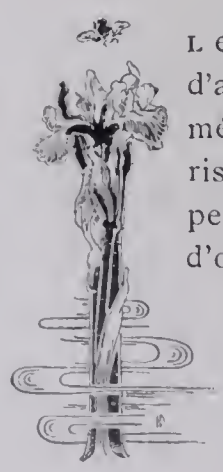
F. Ehrmann.
Figure du plafond lumineux de la Salle des Fêtes de l'Exposition.
(Vitrail exécuté par F. Gaudin.)

Installation de la Papeterie (SOREL, architecte).

L'ARCHITECTURE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

PROMENADE A BATONS ROMPUS

(*Suite*[1])



Il est à remarquer que les encouragements, pourris de bonnes intentions d'ailleurs, donnés par l'État aux artistes, n'ont jamais aidé que les médiocres, à de trop rares exceptions près. Indifférence, fonctionnarisme, inintelligence, routine, haine de toute impression nouvelle? Un peu de tout cela, mais surtout la timidité, la crainte de se tromper et d'ouvrir la porte à un mouvement esthétique qui choquerait les goûts et les appétits moyens de la foule. De là les étranges préférences pour le sempiternel menu de table d'hôte qu'on nous sert automatiquement, de là le manque d'unité entre l'Art français, le véritable

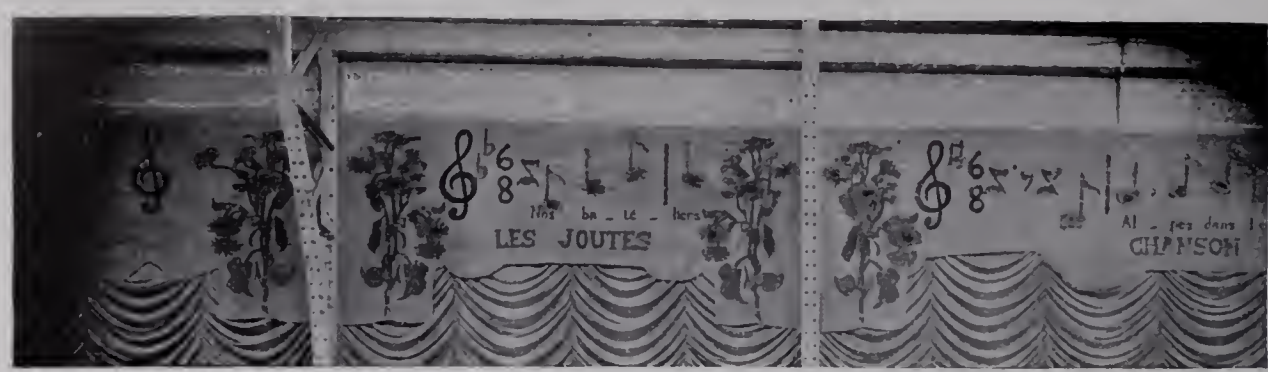
1. Voir même volume, page 245.

Art français. et l'Art officiel. Un étranger qui, désireux de se rendre compte de notre théâtre contemporain, irait à la Comédie-Française et entendrait *Cabotins* ou *Charlotte Corday*, ne se douterait guère que ces rengaines ne comptent pas, et que le véritable mouvement scénique existe au Vaudeville avec la *Robe*

Le Pavillon Bleu (R. DULONG, architecte).

Rouge, de M. Brieux, et au Théâtre Antoine avec *En Paix*, de M. Bruyerre, et *La Clairière*, de M. Descaves.

Il en est identiquement de même pour l'évolution décorative si intéressante à laquelle nous assistons. En visitant l'Exposition universelle, un observateur superficiel, frappé du pédantisme classique et du réactionnarisme pompier des Palais élevés par les architectes du gouvernement, déduirait que nous sommes un peuple fini, vidé, incapable d'initiative et d'originalité. Or, rien de plus faux; il suffit de pénétrer dans ces bâtisses impersonnelles qui, à l'exemple de la vieille Jézabel, cherchent à *réparer des ans l'irréparable outrage*, en se maquillant avec des stafs dont la hideur le dispute au ridicule, oui, il suffit de



Installation des Instruments de musique (J. HERMANT, architecte).

franchir le seuil de ces étranges agglomérations de plâtras corinthiens ou ioniques pour être frappé de l'ingéniosité, de la verve, de l'esprit, du talent novateur, dépensés sans compter jusque dans les moindres détails par les artistes modestes, inconnus, fréquemment anonymes, qui ont su défendre la réputation de la France.

La plupart des installations de classes sont délicieuses, et on ne saurait assez louer les architectes qui, avec des ressources pécuniaires modestes et devant des difficultés sans nombre, sont parvenus à présenter, dans un cadre attrayant, les choses les moins amusantes et les moins décoratives. Nul doute que nous n'aurions pas joui de ce charmant spectacle où chacun a apporté sa note personnelle, si l'État s'était chargé d'installer les exposants. La vitrine à entablement et à colonnes aurait sévi sans pitié et nous aurions ressenti la joie suprême de contempler des Temples romains en acajou ou en noyer ciré, rehaussés de quelques chatoyants filets d'or. Les quelques pauvres diables qui se sont cramponnés, cette année, avec le courage du désespéré, à ces formules nobles mais éculées, doivent amèrement regretter leur fâcheux entêtement. C'est le four noir.

Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.

Je devrais, je voudrais citer tous les artistes qui ont vaillamment poussé de l'avant, mais la place me manque. Je vais donc au hasard. Voici M. Jacques Hermant, à qui nous devons l'installation des Instruments de musique, installation on ne peut plus réussie, avec ses bois clairs, ses formes imprévues et sa gentille frise composée d'une portée de musique, dont les notes sont des fleurs. Voilà M. Bénouville, qui a trouvé moyen, avec les Cuirs, de présenter un des plus agréables ensembles de l'Exposition, artistique et technique à la fois. Aux Invalides, c'est M. Sorel qui dote la classe du Papier d'un charme particulier en mélangeant les colorations de ses bois naturels et en donnant à ses ferrures, loyalement accusées, une grâce très caractéristique. M. Arfvidson, dans une voie nettement moderne, tire un excellent parti du bronze, du fer et du cuivre poli dans de délicates vitrines métalliques, dignes écrins de la Bijouterie et de la Joaillerie. Au Pavillon des Forêts, si intelligemment décoré, extérieurement, par les peintures de M. Auburtin et les magistrales sculptures de MM. Gardet

Installation des Instruments de musique (J. HERMANT, architecte).

et Baffier, — Dieu! que c'est bon de contempler un peu de bonne sculpture! — un des jeunes architectes d'avenir sur lesquels on puisse le plus compter, M. Guillemonat, en installant les produits des Exploitations et des Industries forestières, a fait œuvre d'artiste suprêmement original et élevé, dans le sens le plus noble du mot.

Exposer des bûches, des feuilles de placage et des sacs de charbon, ne semble pas, au premier abord, devoir follement exciter l'imagination. Eh bien! M. Guillemonat a tenu à prouver une fois de plus que l'art est dans tout, et qu'il n'existe pas de sujet sans intérêt pour un observateur et un consciencieux. Les cloisons séparatives entre exposants, les couronnements, les agencements sont traités en floraisons forestières rappelant la nature, sans la copier mesquinement. Rien de torturé, ni de pénible, ni de coûteux : c'est du bois largement découpé à la scie et peint d'un seul ton solide, d'un beau vert gris qu'éclairent des paysages de M. Guillou, ensoleillés et radieux, et d'admirables panneaux décoratifs brossés par M. Bourgonnier avec une légèreté d'aquarelle et une subtile compréhension des valeurs. Tous les ouvriers du bois sont représentés dans un intérieur d'atelier à peu près pareil qui revient en *leit-motiv* d'une intensité d'impression, d'une émotion discrète absolument exquises.

Un des meilleurs coins de l'Exposition, et à retenir.

∴

Les étrangers nous serrent de près, quand, hélas! ils ne nous devancent pas. Sentinelles, veillez! comme on crie dans les drames de Bouchardy.

L'Angleterre, à qui nous sommes en partie redevables — reconnaissons-le en toute franchise, — de la révolution salutaire dont nous ressentons actuellement les excellents effets, l'Angleterre n'a pas tiré, cette année, le feu d'artifice que j'attendais. Elle aurait tort de se reposer sur des lauriers qui paraissent un tantinet fanés. Trop d'Empire déformé, trop de Louis-Philippe étriqué, trop de chambres pour paquebots, trop d'incrustations, trop de sécheresses, trop de réminiscences mal comprises des doctrines insuffisamment étudiées de Ruskin.

ROBERT MACCO. — Chambre en marqueterie (Section allemande).

Oh! les tapisseries de Burnes Jones dans le pavillon de la Grande-Bretagne! C'est de l'ennui, de la médiocrité et du pédantisme distillés. J'espère que les esthètes ne vont plus nous ennuyer avec ces chevaliers sans sexe, sortes de Lohengrins morphinomanes qui ressemblent vaguement aux premiers communiants frisés des gravures de la rue Saint-Sulpice. Nous voici définitivement fixés, et les poétaillons, mâtinés de félibrige, qui viendront encore comparer Burnes Jones, avec des roucoulements de colombe blessée, à notre Puvis de Chavannes, ne mériteront plus qu'un énorme éclat de rire.

Pas bien brillants non plus, les Belges; mais les Allemands, par contre, ont fait preuve d'une extraordinaire vitalité et ont tenté un effort colossal pour se mettre à la tête du mouvement moderne ou, du moins, nous montrer leur ardent désir d'arriver à une unité de tendances dans l'art décoratif.

Dans le catalogue général, je relève ces phrases significatives :

Jusqu'à présent, la route n'est quelque peu déblayée que pour les industries de l'Ameublement proprement dit : meubles, tapis, articles d'éclairage, etc. Ici, il est évident qu'avec les exigences de la société moderne et de l'hygiène, il faut créer des formes nouvelles. On est d'accord pour bannir de la chambre commune le trop de formes architecturales, et l'on veut que chaque partie corresponde à son but utilitaire sans préoccupation historique.

BRUNO PAUL. — Chambre de chasse (Section allemande).

Pas mal, n'est-ce pas? pour un document officiel dont les moindres paroles ont été soigneusement pesées avant d'aller à l'imprimeur.

Aussi toute la classe de l'Ameublement et de la Tapisserie mérite-t-elle une étude approfondie. Qu'on s'arrête devant la Chambre de chasse de M. Bruno Paul — un des dessinateurs du *Simplissimus*, — devant le Cabinet saillant de M. Bernhard Pankok, devant la Salle aux incrustations de couleurs de M. Dunsky, devant le Salon de la colonie des artistes de Darmstadt, devant la Chambre à marqueterie de M. Robert Macco, devant la Salle de bain de MM. Voltz et Wittmer, et on sera frappé de la volonté énergiquement arrêtée de ces artistes de ne rien copier, de ne rien emprunter au passé, et de nager bravement vers un monde nouveau.

A noter aussi un procédé de travail qui nous est inconnu : des professionnels s'associant à des dessinateurs, à des peintres, à des sculpteurs, voire même à des littérateurs, pour parfaire un ensemble. Et des œuvres exquises naissent de pareilles associations intellectuelles.

∴

Un gros bon point à M. Hoffacker, l'architecte de la Section allemande de l'esplanade des Invalides, section dont l'entrée, avec ses statues équestres, ses fontaines, ses plantes architecturales, ses prestigieux fers forgés, est vraiment fastueuse et d'un goût irréprochable.

Bien aussi la décoration de la Section autrichienne, mais moins au point, moins dans son cadre, un peu morose à cause de la coloration violette de ses revêtements. Et puis, pas à l'échelle les petites femmes en bronze de l'escalier, trop bibelots, pas assez architecturales, pas assez pompeuses.

∴

Tout à fait réussi le Restaurant allemand, avec ses verrières à la Besnard, son impression de chez-soi cossu, ses valeurs discrètes et harmonieuses, ses fresques caractéristiques, l'heureux arrangement de l'électricité, dont les ampoules forment les fruits d'un verger de rêve. Excellent ensemble, très sage et très osé, très pondéré et très révolutionnaire, qui fait le plus grand honneur à M. Mohring, l'architecte de talent qui l'a conçu.

Oui, je le répète, nos voisins marchent d'un train d'enfer. *Sentinelles, veillez!*

FRANTZ JOURDAIN.

Un des couronnements de galerie au Pavillon des Industries Forestières.
(GUILLEMONAT, architecte.)

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11.

Émile GALLÉ. — *Les Ombellules*, étagère de salon, acquise par M. Ridel pour le Musée de Laval.

Emile Gallé. — Mobilier de salon d'après les céréales, les coquelicots, la fleur de pomme de terre, le blé de mai, coussins en peaux marquetées (appartenant à Mme Waldeck-Rousseau, à Mme la marquise de Brantès, à M. Lebeau).

LE MOBILIER CONTEMPORAIN

ORNÉ D'APRÈS LA NATURE

Veilleuse, d'après le bouton à fleur de la courge (Gallé). Appartient à Mme Arthur Meyer.

Dédié à Roger Marx.

Mon cher Victor Champier,

Au cours de plusieurs entretiens familiers, vous avez émis le désir de me voir exposer dans la *Revue des Arts décoratifs* mon sentiment sur l'indéniable évolution qui se produit depuis plusieurs années dans le mobilier. Voici à peu près le langage que vous m'avez tenu, vous et plusieurs esprits clairvoyants, préoccupés de la même question :

« En faisant appel à vous, mon cher Gallé, m'avez-vous dit, c'est moins à l'artiste des arts du feu que je m'adresse qu'à l'artiste des arts du bois. Tous les deux, je le sais bien, poursuivent le même but, qui est de naturaliser le décor, en des matières différentes et selon des moyens différents; mais tout le monde admet à présent vos principes en verrerie, et le public n'est pas encore très sûr de comprendre ce que doit être le meuble moderne. Je voudrais donc vous voir fournir, non pour vous, mais pour nous, votre franche explication. D'ailleurs, c'est aux principes eux-mêmes qu'il convient de remonter à travers toutes les mises en œuvre. Voici trente-cinq ans que vous combattez pour une doctrine à laquelle vous appartenez corps et âme. Vous revendiquez pour tous les artistes de toutes les catégories et pour les œuvres de tous les métiers le droit d'être de leur temps, c'est-à-dire de se rattacher à la vie et non à l'archéologie. Dites-nous, en conséquence, la genèse de vos inspirations; donnez-nous un aperçu de votre esthé-

tique; montrez-nous à quel point la recherche de nouveautés, répondant à nos besoins et inspirées des choses de nature, est légitime. Par là, vous rendrez service tout ensemble à ceux qui n'osent pas encore et à ceux qui osent trop. Vous rassurerez les uns, vous assagirez les autres. Un grand mouvement a commencé; aidez-nous à le définir. »

Il n'est, mon cher Champier, guère de point de ce programme si net et si avisé, qui ne me donne envie de renvoyer les lecteurs de la *Revue* à ses meilleures pages, dans lesquelles un homme éminent, un véritable directeur de conscience pour l'Art décoratif, M. de Fourcaud, a maintes fois abordé et traité ces problèmes dans un sens que j'approuve sans réserve.

Quant à vos paroles trop flatteuses, mon ami, j'aurais beaucoup à répliquer. Mais, tout compte fait, nous vous en laisserons la responsabilité, et je tenterai de vous satisfaire, dès lors que vous voyez quelque utilité à mon témoignage. Il ne m'est pas agréable de parler de moi-même. Si je suis amené à le faire, c'est uniquement parce que je me connais un peu plus intimement que les autres, ce qui est, peut-être, fort malheureux pour moi. Seulement, soyez tranquille, ma petite personnalité ne débordera point. Vous avez dit le vrai mot : il ne s'agit pas d'hommes, il s'agit de principes.

Un jour, si vous le voulez bien, nous aurons grand intérêt à prendre ensemble un aperçu quelque peu détaillé des efforts, des travaux du dernier demi-siècle. Aujourd'hui quelques lignes de résumé pourront suffire.

Savez-vous bien que les hommes de ma génération se trouvaient, malgré des progrès en voie de s'accomplir, bien embarrassés quand ils ont débuté. On faisait bien de l'art décoratif, on fabriquait même de très savants meubles en France, et le *Monde illustré*, le *Magasin pittoresque* nous en ont laissé des images. Elles montrent qu'on ne savait guère chez nous que répéter les thèmes du passé.

Plusieurs même, il faut bien le dire, absolument férus de la Renaissance, oubliaient d'être non seulement modernes, mais encore français. L'Italie leur était si séduisante! D'autres vivaient au Musée de Cluny. Il y avait un mobilier classique, comme il y avait jadis, mais avec plus de raison, je pense, une architecture clunisienne.

Quelle était alors la préparation des jeunes hommes destinés aux métiers du décor? Je dois confesser que, pour ma part, je n'ai pas reçu tous les éléments d'un enseignement propre à faciliter les débuts de ma carrière. On ne distribuait point l'éducation professionnelle à l'ouvrier d'art, si ce n'est aux recrues du tire-lignes et du chevalet. Avant 1789, au contraire, les corporations donnaient, avec un sens très logique, un enseignement simultané des techniques et des applications décoratives qui s'y rattachent. Elles furent, à d'autres égards, tyranniques. On les supprima; on eut raison. Mais ce qu'on eut tort de faire, ce fut de dissocier les deux enseignements, de donner, dans des Conservatoires, l'enseignement des fabrications, et ailleurs, dans des Instituts, celui des moyens et virtuosités, — le dessin, la peinture, la plastique, la composition, — sans réunir nulle part ni jamais, en des exercices et des applications raisonnées, la théorie et la pratique de chaque métier d'art. Bref, nul maître pour enseigner les voies et méthodes, adapter la flore, la faune aux techniques et aux matières diverses, et pour appliquer les moyens d'art à toutes les industries qui dépendent de la nuance, de la ligne et de l'invention artistique. Nulle collection d'enseignement professionnel. Nulle vue d'ensemble. Nulle suite traditionnelle. Pas mal d'idées fausses, et l'inconscience d'un état de décrépitude assez proche de la barbarie. Telle était, vers 1863, l'initiation professionnelle des jeunes gens destinés aux industries décoratives, au sortir du collège, de l'École centrale ou des écoles de peinture, d'architecture. C'était pour l'ouvrier d'art à peu près la leçon de natation du chien lancé à la rivière.

Il y avait, il est vrai, le *dessin d'imitation*, de même que, après l'installation des musées archéologiques, il y eut aussi des *industries d'imitation*. Mais que pouvait faire un tempérament dénué de la souplesse nécessaire pour river toute sa vie à la servile copie des ouvrages du passé?

Heureusement, et ici je suis obligé de parler encore de moi, l'amour de la fleur régnait dans ma famille : c'était une passion héréditaire. Ce fut le salut. J'avais quelque teinture des sciences naturelles. J'avais suivi les herborisations de Godron, l'auteur des *Flores de Lorraine et de France*. Mon père avait fait sur ses cristaux, sur ses porcelaines, des études champêtres, des reproductions des graminées et des herbages fleuris. Je développai la tradition paternelle par la forme et le décor sur le verre et la terre. Tout cela fut fait avec des tâtonnements, des inexpériences, des maladresses infinies, qui eussent pu m'être épargnées par un enseignement spécial. Sur la fin, je fus amené à répéter exactement la même expérience dans le mobilier, à essayer sur d'autres matières les mêmes applications de principes, les mêmes adaptations du décor puisé dans la vie. Voilà tout.

Et, quand je produirai quelques exemples des décors mobiliers contemporains issus de mes études d'après la nature, la première leçon que j'en tirerai, c'est qu'il convient, dans l'art décoratif, ainsi que dans les autres arts, d'entendre le nom de Beauté au sens de Vérité, et jamais dans l'acception fausse et médiocre de joliesse sans caractère, ou d'opulence dénuée d'esprit. Le conseil le plus pratique à donner au décorateur qui cherche des éléments figuratifs pour le meuble, c'est de les prendre dans la vie des êtres et de les traiter avec vérité.

Que doit donc être le Meuble moderne?

Il doit être *moderne*, c'est-à-dire inventé par la génération vivante, exécuté *pour servir*, et orné *pour plaire*. Conçu par nos contemporains et non par les hommes d'autres époques et d'autres habitudes, il doit être fait à notre idée, à notre joie, à notre taille, aux convenances de l'existence actuelle. Et, d'abord, il faut qu'il soit construit logiquement et pratiquement, d'après les exigences de la matière employée, le bois. Ce sera donc la prédominance de la raison sur l'illogisme, de la saine construction sur ce qu'on tenterait vainement, le démembrement organique du meuble.

Ce sera aussi l'avènement de l'observation naturaliste dans le mobilier, après le règne d'éléments décoratifs faux et conventionnels. Des types les plus sobres, du simple galbe jusqu'aux riches détails, le décor du meuble contemporain devra refléter la vie. A toutes les combinaisons artificielles, il préférera la vérité naturelle.

Il aura du caractère, c'est-à-dire qu'il possédera des lignes de vie, des traits spécifiques, tirés des caractères physiologiques des espèces de la flore et de la faune, adaptés à chaque matière, à la construction et à la convenance par les larges et nécessaires synthèses que celles-ci requièrent.

A ces traits, il se différenciera de toutes les combinaisons anciennes ou ultra-modernistes dont les inventeurs ont pensé que les jeux d'éléments artificiels suffisaient à un crayon, à un pouce virtuoses, pour créer indéfiniment du nouveau, et dispensaient l'homme de regarder les divins modèles mis à sa portée. Notre mobilier contemporain, au lieu de ressasser les styles historiques, sera mis en possession d'une esthétique, d'une documentation à soi. Le tempérament et les préférences du dessinateur et du destinataire s'y inscriront; ils n'auront pas à subir la tyrannie d'une formule, d'un nom, d'une officialité, d'un régime. Liberté à l'idéal individuel de résoudre à sa façon, à ses risques, le problème complexe du Beau dans l'Utile, sans exclure de ses solutions la Logique.

A ce rendez-vous des intelligences créatrices, l'avenir retrouvera, dans le mobilier contemporain comme dans les autres arts du décor, non pas l'anarchie, mais, en la même ambiance vitale, un meuble de caractères généraux modernes, sous ces traits de famille heureuse : la personnalité, l'individualité, la réflexion, le souci de la logique, l'observation de la nature, l'émotion, l'imagination, l'enthousiasme, la sincérité, la vie.

Le décor du meuble moderne aura de l'expression, parce que l'artiste, en contact avec la nature, ne peut rester insensible à la noblesse des formes vitales. Il n'est pas de sentiment

Em. Gallé. — Adaptation de l'*Ipomea* au mobilier.
(Appartient au Musée de Kensington.)

sincère qui ne se communique à quelqu'un. Ému, l'artiste du décor moderne deviendra capable d'émouvoir à son tour, d'amener d'autres hommes à partager son émoi. Ces ouvrages sauront donc plaire, charmer, attendrir parfois sur la beauté de la création ; ce sera un décor éloquent, fraternel.

Le décor du meuble contemporain ne sera pas de parti pris mélancolique. Il sera sincère. Il sera donc volontiers joyeux, parce que ce sera un art populaire, c'est-à-dire un art dans lequel l'ouvrier, l'exécutant, au lieu d'être réduit à l'état de machine et de ne connaître que ce *hard labour* de réaliser, à la sueur du front, des parties de l'œuvre d'autrui sans en pouvoir embrasser l'ensemble, sera élevé à la dignité d'être conscient. Il sera appelé aussi à prendre sa part, et de la rémunération due à un travail intelligent, et de ces joies libres de l'esprit : la connaissance, la conception, l'invention, l'interprétation d'un plan, d'une œuvre, et l'adaptation des modèles vivants au métier de ses mains. Cet art pourra donc être joyeux, parce qu'il sera traduit avec plaisir, avec conscience, par l'ouvrier, et que l'exécutant ornemaniste sera enfin délivré de la copie servile, insipide d'après des choses dépourvues de sens, de réalité et de charme.

En résumé, le meuble contemporain devra être logique, commode, artistique, d'un art plein de naturelle santé, vivant, humain et vrai, ou bien il ne sera pas, il n'existera point, pas plus que n'existe pour l'art, à notre sentiment, maint produit catalogué parmi les styles classés.

De semblables propositions ne sauraient agréer, je le sais, aux partisans divers du décor factice, soit à ceux des styles anciens, soit moins encore peut-être aux escompteurs du snobisme pour acclimater chez les Français, après les Belges et les Allemands, un parti pris de modernisme cosmopolitain, une prétention tranchante à l'Art, à un art cinglant, si l'on peut accorder le nom d'art aux déformations talentueuses des thèmes de la nature, avec toutes les débauches de l'ébauchoir, tous les ébats de quelques crayons exotiques.

Résolument fidèle à une tout autre conception, à l'*Adaptation des éléments naturels et vrais au mobilier français*, nous ne désespérons pas de ramener ces audacieux virtuoses à un art de sincérité; nous comptons pour cela sur l'impossibilité qu'il y a de se renouveler indéfiniment dans un mode turbulent et par des moyens artificiels. On s'aperçoit déjà que

Le Merisier de Sainte-Lucie,
chaise de salon (GALLÉ, 1890).

ce qui peut subsister parfois d'aimable dans leurs fugues les plus aventurées, c'est tel simple motif véridique, emprunté précisément à l'École naturaliste, tel pied-plante, par exemple, avec sa nervation végétale et son profil caractérisé. Au contraire, l'embase du même pied de meuble, où le styliste-faiseur s'est substitué au naturaliste fervent, devient une caricaturale souvenance de certains « pantalons à pieds d'éléphant », c'est-à-dire le plus difforme des piètements de meubles que nos *coupeurs* aient donné depuis longtemps à des tables faites en France.

Avant de développer en détail les principes du retour à la sagesse et à la nature dans le mobilier, débarrassons un peu le terrain des broussailles qui l'encombrent.

Nos meubles actuels, ont-ils, n'ont-ils pas de *style?* Je vous avoue que cette question m'est indifférente.

Je ne me suis point évertué à ce que les miens en eussent. « Avoir ou n'avoir pas de style! » cela ne me semble pas une aussi tragique alternative que l'interrogation poignante d'Hamlet. Et se figurer avoir perdu son style, me semble pour une société une aventure aussi comique au moins que l'accident de Peter Schlemyl, qui pensait avoir perdu son ombre. — Il serait bien plus fâcheux, — pour un mobilier, — de ne pas avoir de caractère, ou d'en avoir un triste, comme telles séries d'ébénisteries nationales à notre connaissance. Abandonnons donc aux Saumaize futurs le souci de rechercher si les ébénisteries *fin de siècle* détiennent ce que Gustave Geffroy assurait ici même[1] n'être « qu'une définition historique, faite après coup lorsque les temps sont révolus, et lorsqu'il est possible d'envisager les résultats d'un long et patient travail humain ». Si, suivant le même clairvoyant écrivain, le style est « l'apogée d'une race de formes nées de l'instant et du besoin, puis lentement transformées, élevées enfin à une perfection particulière que l'on a désignée du nom de style », nous croyons fermement que la génération d'artistes qui va s'éteindre, et celle si ardente et si avertie qui œuvre en cet instant même, ne sont pas loin d'entendre sonner « la minute exquise de la raison et de l'équilibre ».

Oh! je sais bien quel *tolle* de la presse s'est élevé à propos des créations exposées en 1900 par l'École du *modern style,* — qui, du moins, n'est plus un cas niable (les bonnes d'enfants et les militaires le discernent très bien de tout ce qui leur apparaît « pompier » à l'entour). Je sais bien aussi que nos *fa presto* de l'article du soir et nos hommes d'État en disponibilité n'ont pas manqué de confondre tout ce qui, pêle-mêle chez M. Alfred Picard, de près ou de loin, en lumière et surtout dans l'ombre, ne leur a pas semblé conforme au « siège-type français »; je sais qu'ils ont réclamé cet « édicule-étalon » sous les espèces d'une lyre à s'asseoir, ou bien, — on n'est pas très d'accord, — d'« une cage en paille dorée », et surtout, je pense, d'un tabouret à la cour.

Or nous comptons bien qu'ils se retourneront aussi contre l'École naturaliste, les politiciens en vacances qui ont dit féro-

La Rainette bleue,
boîte à timbres ornée d'opales
(TIFFANY et Cᵉ).

1. *Revue des Arts décoratifs,* 1898, p. 178 et suiv.

cement au *modern style :* Tes créations de cauchemar, tes *mobiliers du pauvre* nous sont insupportables, les uns par l'affectation d'humilité quakeresse, de pauvreté béguine, les autres par la turbulence grimaçante des mouvements parmi une atmosphère de *sleeping-car* et des déconforts d'*Orient-Express*.

GALLÉ.
Application des caractères du Bananier à une sellette.

Cet accueil désobligeant fait à l'effort moderne, — d'ailleurs toujours intéressant en ses erreurs mêmes, mille fois préférables certes au croupissement de naguère, — cet accueil, notre École naturaliste l'attend des mêmes esprits superficiels qui ont condamné en bloc à la fois la stylisation, non sans élégance, de thèmes irréels, et l'adaptation faite par nous d'éléments vrais au mobilier. A n'en pas douter, les mêmes fanatiques du passé, qui reprochent au *modern decor* l'aridité qui résulte du jeu de motifs improbables, feront grise mine à l'École contraire. S'ils mettaient plus de logique dans leurs jugements, ils reconnaîtraient que, par la scrupuleuse étude des êtres, nous avons cherché et réussi peut-être quelquefois à saisir le caractère et le sens vital, et à les incarner, pour ainsi dire, dans les adaptations rationnelles plus ou moins synthétiques, propres aux divers matériaux, usages et constructions utiles.

A cela, on nous répond, sans tenir compte ni de nos principes ni de la façon dont nous les avons appliqués déjà, que notre formule soulève *a priori* la plus légitime défiance; qu'elle est, par son principe même et par l'emploi de formes prises dans la nature, — sans les prudentes digestions des vieilles Écoles stylistes, — condamnée d'avance à n'avoir aucun style.

Les hommes qui tiennent ce langage envers les modernes adaptations françaises de la nature aux divers métiers d'art, sont précisément ceux qui, dans leurs collections, tolèrent, et dans leurs écrits proposent sans cesse en exemple, et avec raison, les ouvrages naturalistes anciens et modernes du Japon et de la Chine, un peu stylisés par celle-ci, c'est-à-dire adaptés aux matières d'œuvre et aux utilités, — mais par celui-là franchement naturistes.

Avant de faire justice d'objections qui ne supposent de la part des anciens et des artistes étrangers que des chefs-d'œuvre toujours, et de la part des contemporains et compatriotes jamais que des conceptions sans tact et des œuvres mauvaises, amusons-nous, mon cher Champier, à contempler, tandis qu'il sévit encore dans quelques journaux et salons de style Deuxième Empire, cet immortel cliché : *le Style sans style!*

Il est des modes pour les fonds de chapeaux. Il en est qui régissent aussi les cervelles. Mais les bords des coiffures passent, et les jugements faux demeurent, tant le bon sens est chose peu fashionable! Ainsi, il est encore d'assez bon ton de venir s'asseoir, parmi l'Art et l'œuvre de son temps, dans un canapé dessiné par de Feure, devant une vitrine ferronnée

par Charpentier et les Fontaine, et de dire, en refermant telle ou telle Revue de nos arts décoratifs, que notre époque ne s'installera jamais dans sa chaise à soi; que tout est dit; que la garde-robe de Louis est la meilleure pour nos entérites; que, de par la stérilité de leurs tapissiers, les contemporains et les compatriotes de Hugo, de Berlioz et de César Frank, de Bruneau et Charpentier, de Pasteur et Chevreul, de Dumas fils, de Zola, d'Anatole France, de Becque et Hervieu, de Rodin, de Carrière, de Puvis, Corot, Fantin, Monet et Cazin, de Geffroy, Fourcaud, Roger Marx et Jules Rays, auront à se mouvoir jusqu'à la fin dans le décor du musée Carnavalet, et que le peintre et l'historien devront les représenter mourant sur le lit de l'*Aiglon*.

Lit de la Chambre aux Pavots, exécutée par Gallé pour Me A. Bonpaix, avocat à la Cour d'appel de Paris.

Et c'est précisément devant les ustensiles du jour les plus lisiblement datés, stylés avec violence ou caractérisés nouvellement, c'est dedans même les pièces à conviction, la main sur le corps du délit, le nez sur les preuves de la continuité d'évolution dans le mobilier comme dans les autres arts, qu'on entend s'élever, plus lamentable, ce bêlement des foules qui ont un avis sur les bâtons de chaises. Elles s'en vont, répétant, avec un navrement résigné d'ailleurs : « Pas de style, le XIXe siècle! Le *modern style*, pas de style! Nous nous étions longtemps flattées, sur la foi du commissaire-priseur et du tapissier en styles, de discerner le Louis XIII du Louis XVI au critérium que l'un est boudoir et l'autre est salle à manger. Ces avantages vont nous être retirés. Le XXe siècle, aucun style! »

Aucun style! Qu'en savez-vous? dit à son tour le maître Fourcaud.

Et que ne puis-je transcrire ici, d'un bout à l'autre, une de ses meilleures et prophétiques pages. Que ne m'est-il permis de reproduire ces entretiens familiers où le maître nous a tant de fois redit que, lorsqu'un style se forme, rien ne nous en avertit. Le style se crée graduellement, sans que l'affirmation en soit évidente à tous. Le style gothique ne s'est pas créé de toutes pièces. Quand on s'aperçoit de l'existence et des caractères d'un style, il est déjà loin, il appartient à l'histoire de l'Art. — Par conséquent, vous ne pouvez pas savoir si notre époque manque de style. Et il est infiniment probable que nous en avons au moins un qui vous est insupportable, — et qui vous sera peut-être agréable un jour, quand vous saurez le voir, — et un autre en route. On peut même observer que tous les caractères du mobilier actuel, dont je vais vous entretenir, sont neufs et parfaitement en accord avec les caractères des décors employés par la nature pour revêtir ses assemblages, et avec les observations des sciences naturelles. De ce qu'un certain nombre de meubles vous ont été présentés en 1900, dont le style était évidemment mauvais, allez-vous conclure que tout est mauvais dans la production contemporaine et que toute innovation n'est point bonne?

Demandez-vous plutôt si ce qui vous déplaît, et ce qui peut être déplaisant, — déplaisir que vous étendez à tout l'apport actuel, — est le résultat d'un fâcheux principe ou bien la faute d'un abus, d'une méconnaissance d'un principe rationnel.

On a prêché aux ateliers la régénération du mobilier par la nature. Mais beaucoup de gens qui se croient modernes en sont restés à un fort petit nombre de thèmes conventionnels. Leurs meubles sont des combinaisons de cabinet, purement géométriques, et non des conceptions vivantes, issues de l'observation des organismes. Notez, en effet, que pour les Écoles, quelles qu'elles soient, il a toujours fallu tenir d'abord compte de la construction statique d'un meuble donné, et, secondement, de son enveloppe décorative. Or, trop souvent aujourd'hui, il faut en convenir, des hommes qui se croient des novateurs et ne sont que les pasticheurs des initiateurs qu'ils ont mal compris, négligent absolument et la construction et l'utilité pratique. Ils tombent dans le bizarre. Et, chose bien curieuse à noter, ce sont ceux-là mêmes qui abondent dans les pires étrangetés du décor le plus artificiel, ce sont ceux qui tiennent pour parure et somptuosité ce qui n'est que pénurie et affectation.

Par contre, la nature, qui, elle, ne fournit pas — cela vous paraît surprenant peut-être — les festons et les astragales, prête à l'artiste, en revanche, bien autres choses que les lombrics et les ténias, les pseudo-varechs et les vermicelles affolés, dont on a pensé faire, avec beaucoup de talent à l'occasion de 1900, un berceau où agiter le XXe siècle, un style helminthique et « larveux ». Si c'est là le mobilier moderne, nous consentons à reprendre la perruque et la queue.

Mais, heureusement, il est un autre style offert, basé sur des principes et non pas des excès. Quels sont ces principes?

1° Un meuble doit être fait pour servir, une chaise n'est point créée pour s'exhiber parmi les agglomérations mondiales de phénomènes chez M. Alfred Picard; elle est faite pour procurer repos et assiette à une humanité qui a des reins, des jambes et des dos. Il faut donc qu'elle soit accessible à tout cela et suffisamment solide. Un lit n'est pas assemblé pour y donner l'hospitalité de jour et de nuit à des vases de M. Bigot, à des reliures de M. Petrus Ruban. Il n'est pas indispensable qu'on puisse monter et s'asseoir sur un buffet de salle à manger pour y prendre l'air, ni qu'un bahut soit flanqué d'art appliqué à droite et à gauche : ici, l'accolement d'une table de nuit, et là, l'excroissance loupeuse d'une pendule coucou. Il n'est pas absolument nécessaire, non plus, que Madame semble, à son jour, recevoir dans un *dining-car*, dans un harem, ou à l'auberge du *Chat-Noir*, ni que le dossier de nos légères chaises de bal, dites *chaises volantes*, s'exalte jusqu'au plafond comme dans les *Pilules du Diable,* ni que les fauteuils d'un salon de réception soient soudés à la cheminée ou fassent partie intégrante de l'immeuble.

Ces singularités ne sont pas précisément des utilités. C'est le style tentaculaire, tératologique.

2° Il faut que la construction réponde à la destination de l'œuvre, au matériel d'exécution, et celle-ci aussi simple, aussi logique que possible.

3° Il faut que cette saine construction ne soit masquée par rien et qu'elle reste bien évidente.

4° Nous arrivons au décor de l'œuvre.

La décoration comprend :

1° Les galbes des membrures organiques, colonnes, supports, poutrelles, pieds et bras de fauteuils, le bâti en un mot.

EMILE GALLÉ. — *Les Ombelles*. Petit bureau en robinier sculpté et marqueteries.
(Exposition universelle de 1900.)

(Appartient à M. Boucher, maître de verrerie à Cognac.)

2° Les morceaux d'ornement superficiel destinés à ajouter au meuble des significations de détail et des utilités, des agréments particuliers.

En ce qui regarde les formes à donner aux membrures, on n'a d'autre parti à prendre que de choisir des contours connus, à peu près forcément toujours les mêmes, — ou bien de s'inspirer des formes de la flore, et quelquefois de la faune.

Ce sont ces deux derniers partis que nous pouvons seuls recommander dans le mobilier et plus généralement l'emploi des végétaux. Les formes fournies par les végétaux s'adaptent tout naturellement aux ligneux. Elles sont d'une variété, d'une beauté infinies. Elles se décorent naturellement par les structures caractéristiques des divers organes à leur état de croissance, dans les innombrables familles, genres et espèces de plantes, dont chacun possède pour ainsi dire son style général et son style particuler.

Et ainsi nous avons tiré un pied de table du cep de vigne, et un mode nouveau dès 1894, de cette grande ombellifère, l'*Heracleum*, appliquée au mobilier par plusieurs artistes en 1900, avec un goût et un talent incontestables.

L'agrément d'un arceau peut venir des bourgeons alternes de glycine; on peut extraire toute une gaine ou support de console, du calice, du tube floral et du limbe corollaire de l'*Ipomea*. Il en est de même de tous les autres membres d'une structure, la plante permet toujours de les vêtir et leur assure les caractères rationnels, nobles et séduisants d'un être existant par soi-même, caractères que les assemblages académiques ne connaissent point.

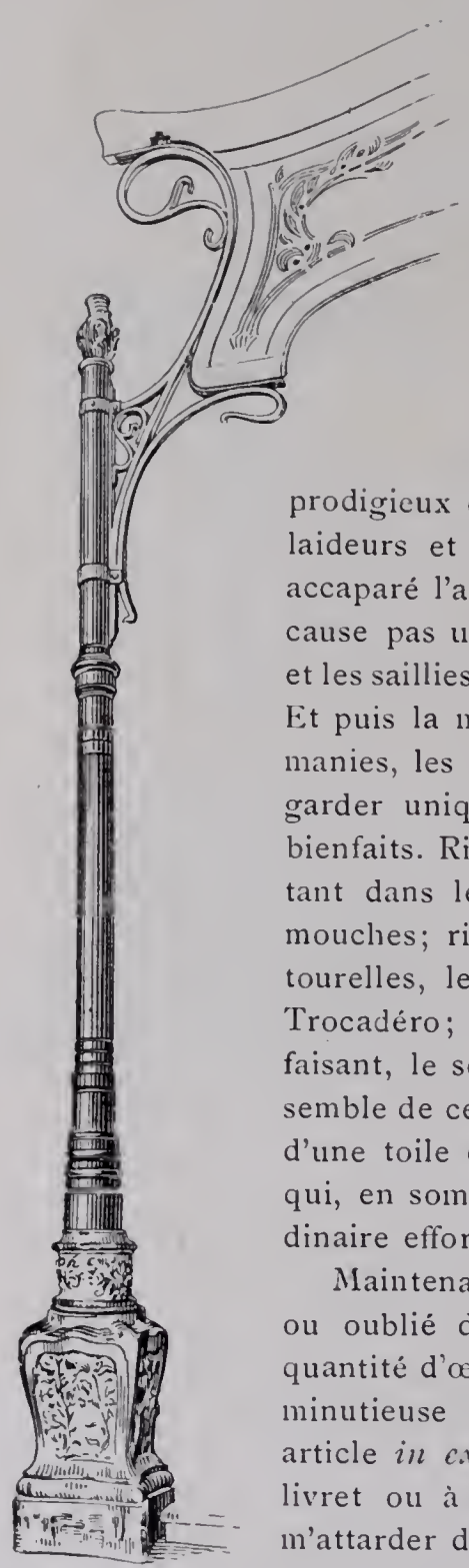
Gallé. — Adaptation du Pavot à une table de nuit. (Appartient à M. Bonpaix.)

Et dans ce domaine, — notre empire à nous, artistes affranchis, — tout se renouvelle sans cesse par la force des choses, il ne suffit que d'observer, de raisonner, d'adapter...

Dans le prochain article, nous étudierons tour à tour l'ornementation superficielle et les formes de détail de nos meubles. C'est aux mêmes principes que nous nous adresserons. Nous sommes persuadé que la volonté d'appliquer les études naturalistes à la recherche du caractère et du renouvellement dans le mobilier est conforme aux progrès accomplis dans la connaissance des êtres, et ne compromet aucun des espoirs de la tradition française, basée sur le génie explorateur et inventif de la race.

(A suivre.) Émile GALLÉ.

Émile Gallé. — Entrée de serrure.



Mât acajou, base en grès. Installation du *Decor five*. Ch. Plumet, architecte.

L'ARCHITECTURE A L'EXPOSITION

PROMENADE A BATONS ROMPUS

(*Suite*[1])

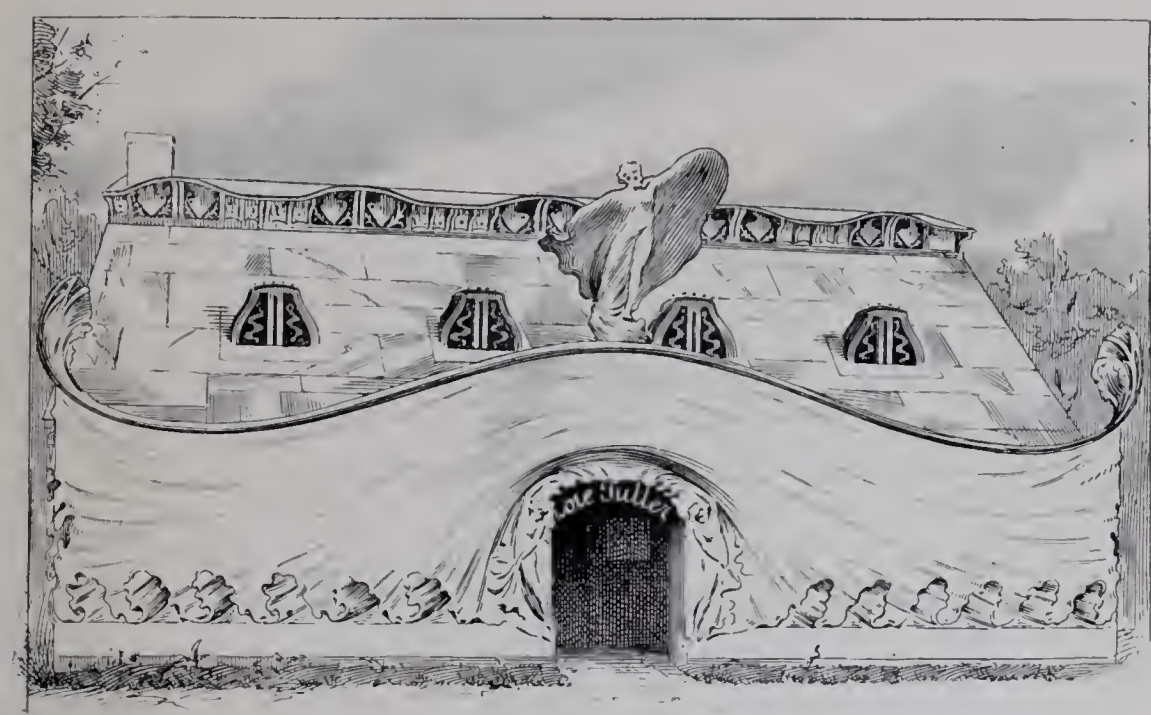
J'éprouve un pénible serrement de cœur en écrivant cet article qui paraîtra quand l'Exposition Universelle aura fermé ses portes. Ce prodigieux colosse, pétri d'argile et de matières précieuses, de laideurs et de sublimités, d'impuissance et de génie, a trop accaparé l'attention du monde entier pour que sa disparition ne cause pas un vide immense, vide dont les papotages parisiens et les saillies boulevardières combleront difficilement la grandeur. Et puis la mort rend indulgent: on oublie vite les erreurs, les manies, les traîtrises, les défauts de ceux qui ne sont plus, pour garder uniquement le souvenir de leurs qualités et de leurs bienfaits. Rien que le panorama des Palais des Nations se reflétant dans les eaux moirées de la Seine sillonnée de bateaux-mouches; rien que le coucher du soleil derrière les dômes, les tourelles, les clochetons et les minarets dont se hérissait le Trocadéro; rien que la symphonie multicolore des lumières faisant, le soir, flamber cette ville de rêve; oui, rien que l'ensemble de cet unique et magnifique décor, donnant l'impression d'une toile de Turner, nous force à regretter la féerie de 1900 qui, en somme, aura mis à l'actif de la France le plus extraordinaire effort cérébral et manuel du siècle.

Maintenant qu'il est trop tard, je m'aperçois que j'ai négligé ou oublié de mentionner, dans ces notes trop hâtives, une quantité d'œuvres exquises, dont la plupart auraient mérité une minutieuse analyse. Par conscience, par remords plutôt, cet article *in extremis* ressemblera sensiblement à un quelconque livret ou à un vague bottin, car je n'aurai guère le temps de m'attarder dans de longues critiques; mon unique désir consistera à réunir le plus possible de noms d'artistes méritants, et de mettre à l'ordre du jour le plus de morceaux dignes d'intérêt, sans m'embastiller d'ailleurs trop étroitement dans l'Architecture.

∴

Une première médaille, un diplôme d'honneur, un n'importe quoi d'exceptionnel à l'Installation de la Section de la peinture autrichienne, au Grand-Palais, par M. le Dr Hoffmann. Des tentures murales gris-bleu et vert éteint

1. Voir même volume, page 326.



Théâtre Loïe Fuller. — Composition de M. Henri SAUVAGE.

surmontées d'amusantes frises au pochoir; des acajous apparents, des bois teintés délicatement; des portières en moire bleu pâle bordées de jaune; un tapis d'un ton s'harmonisant avec l'étoffe des sièges, commodes et charmants; une architecture personnelle; bien à leur place, bien à l'échelle surtout, quelques arbustes taillés en tenue de gala; sur des tables claires, dans un coin recueilli, de précieuses revues d'art. Pas une installation, dans aucun pays, n'atteint cette impeccabilité d'originalité et de goût.

A côté, l'Italie, avec ses canapés et ses poufs de velours grenat, ses tentures rouges, son linoléum jaune et sa saporifique banalité, sert de repoussoir à sa voisine l'Autriche, et affiche, avec une naïveté excessive, l'état de décadence dans lequel croupit ce pauvre peuple, qui ne nous a montré que des horreurs. A quoi donc sert de vivre au milieu de chefs-d'œuvre, et pourquoi envoie-t-on à Rome d'innocents Français, puisque les gens du pays n'arrivent pas à mettre au monde un artiste à peu près présentable?

***

De la même Autriche, déjà couronnée, une installation, également des plus réussies, des Produits alimentaires, dans la Galerie des Machines. De hauts pinacles ornés de bas-reliefs, évoquant un peu la sculpture égyptienne, malgré la modernité du sujet et du sentiment; des statues, — pas symboliques pour un sou, — exécutées à la Constantin Meunier, et représentant les différents travailleurs de la terre, réalistes et superbes, délivrés de l'insultant et ridicule extérieur d'opéra-comique dont nous avons la manie d'affubler nos paysans.

Les élèves de l'École des Beaux-Arts devraient bien s'inspirer de cette

sculpture-là quand ils ont à exécuter les vendangeurs, les laitières et les bouviers dont ils ont agrémenté — hélas! — la Section française de l'Alimentation. Mon Dieu, que ces bonshommes et ses bonnes femmes sont niais!

Ch. Plumet. — Kiosque exécuté en grès Muller.

∴

A la bonne heure, voici quelques architectes indépendants, qui affichent la coquetterie de posséder des idées à eux et de ne pas chausser les bottes éculées employées par tout le monde depuis un siècle.

Le Pavillon du Creusot, par M. Louis Bonnier, souligne hardiment les qualités d'un artiste de haute intellectualité, qui comprend le véritable rôle de l'architecture et lui prête le seul dialecte dont elle ait le droit d'user. Ce monstre de fer badigeonné en rouge, cette bête métallique farouche, puissante et brutale, solidement accroupie, à l'allure rogue et agressive, qui s'enorgueillit de son mépris pour le charme et la vaine décoration, tire une indéniable beauté de son caractère propre et de son rationalisme. Sans sculptures ni peintures, l'auteur a symbolisé tout un état social, toute la force aveugle de l'industrie broyeuse d'hommes, toute l'implacabilité de la guerre pour laquelle les manufactures préparent les engins de mort. Il a su, le premier, préciser la formule de l'art de l'ingénieur, formule que les manieurs d'X s'entêtent à chercher dans le Parthénon ou dans Notre-Dame, comme si l'esthétique de la pierre pouvait s'appliquer à la fonte, et l'esthétique du passé au présent.

∴

En appliquant une théorie identique, M. Henri Sauvage a créé une œuvre adorable avec le *Théâtre de La Loïe Fuller*, dans la rue de Paris. Ces murs qui semblent frissonner comme la draperie légère de la divine ballerine à qui nous devons d'inoubliables émotions d'art; ces ventilateurs grillagés de cuivres découpés en spirales serpentines; ces figures de femmes rieuses, baignées de lumière; ces vitraux aux fulgurances précieuses, représentant la danse polychrome de l'admirable artiste, dont l'onduleuse et vivante statue, due au ciseau du très particulier statuaire Pierre Roche, couronne et domine le petit édifice, toute l'extériorité de la construction sert d'ouverture et de frontispice au spectacle qui se joue à l'intérieur. Contrairement à ce qui a été rapporté à mon ami Arsène Alexandre qui, sans malice, s'est fait récemment le colporteur d'une légende venimeuse, ni M. Bardin, ni M. Rivière, ni M. Carabin ne sont pour quoi que ce soit dans la conception et l'exécution du théâtre de La Loïe Fuller, dont M. Henri Sauvage est le seul, absolument le seul auteur. Cette délicieuse composition plante un jalon trop important, à mes yeux, dans une voie qui m'est personnellement chère pour ne pas profiter de l'occasion offerte de remettre les choses en place. *Sic vos non vobis.*

Pavillon des Ardoisières d'Angers (M. E. CHOUPAY, architecte).

Palais de l'Asie russe (M. KORODINE, architecte).

Personne — jusqu'à présent — n'a revendiqué la paternité du Guignol placé à l'Esplanade des Invalides, près du pont Alexandre III; l'architecte, l'heureux et un tantinet jalousé architecte, reste donc ce même Henri Sauvage dont on parle beaucoup depuis quelque temps. Avec sa coloration éclatante, ses toiles peintes de verve, ses motifs naïvement gracieux, ses stores fleuris et son parfum de jeunesse rieuse, il restera comme un modèle du genre, et rentre à ravir dans le programme des fêtes publiques, tel que je l'avais rêvé et tel que j'avais tenté de le réaliser à l'Exposition. A côté des palais officiels sans vie, sans sincérité et sans gaîté, ce franc éclat de rire vient à propos pour dérider le passant et animer la rue.

***

A l'entrée de la rue de Constantine, une porte d'un effet très nouveau, très original, une porte qui présente la qualité presque introuvable de servir de clôture sans encombrer la circulation, une porte qui conserve intelligemment le caractère provisoire de ces sortes de constructions et qui formerait, par exemple, une adorable préface à une grande foire de Neuilly. L'architecte, M. Collin, est un artiste des mieux doués, qui, pour des débuts, montre un sens remarquable du décor et du style moderne.

***

En passant, sans quitter l'esplanade des Invalides, à noter l'Installation de la décoration fixe, par M. Plumet.

Salle des Fêtes de l'Exposition de 1900 (M. RAULIN, architecte).

Une trouvaille que l'arrangement des boxes, séparés par de gros mâts en acajou, fichés dans des bases en grès émaillé sortant des fours de ce charmeur qui a nom Bigot. Encore de M. Plumet, en collaboration d'exécution avec M. Muller — un industriel doublé d'un artiste — un bien curieux Kiosque en céramique, qui ferait vraiment bonne figure sur nos boulevards, en remplacement des petites mosquées dont la laideur impitoyable effarouche les oiseaux et les passants.

Qu'en pensent nos édiles ?

G. DEBRIE. — *La Moisson.*
Groupe décorant une entrée de la Salle des Fêtes.

∴

Sous un portique, à droite, en regardant les Invalides, une Porte en fer forgé, d'un merveilleux travail, par MM. Schulz et Holdefleis, de Berlin.

∴

Dans la section russe, un morceau décoratif tout à fait remarquable : une table de toilette en faïence de M. Alexandre Colovine, exécutée par M. Mamontoff, de Moscou.

François FLAMENG.
Étude pour la décoration de la Salle des Fêtes.

Ce nom de Colovine me remet en mémoire que je n'ai encore soufflé mot du Village russe du Trocadéro, une des perles de l'Exposition, que nous a présenté avec un goût égal à une érudition inattaquable un artiste portant un nom d'une consonance à peu près semblable, M. Korodine, auteur de la belle et caractéristique décoration de l'Asie russe. Je ne me serais jamais consolé d'un aussi malencontreux et injuste oubli.

∴

Dans la classe des instruments de musique, de louables efforts pour nous doter d'autres pianos que les affreuses boîtes qui déshonorent nos salons.

Je place hors de pair M. Thibout, dont les essais, faits dans sa maison, tiennent la corde. M. Carabin a taillé en plein bois de plantureuses figures, avec son talent contumier, figures qui, selon moi, accaparent une place trop importante dans le meuble, dont l'architecture propre m'a paru un peu lourde et insuffisamment étudiée. Par contre, M. Belleville a réussi à complètement changer la silhouette du cube traditionnel. *Son piano,* aux courbes et aux proportions élégantes, agrémenté de discrètes sculptures, chaudement coloré de placages,

captive adorablement le spectateur et le charme par son originalité. C'est un tour de force que M. Belleville a exécuté là, mais un tour de force dont on ne devine les multiples difficultés qu'en y réfléchissant longuement, car l'ensemble ne présente rien de tourmenté ni de pénible.

.˙.

Et la Salle des Fêtes, si nous en parlions un peu de la Salle des Fêtes? Hum!.... Un bel escalier monumental, un escalier qui semble monter au ciel, un escalier de théâtre, qui a su, en bon terre-neuve, sauver du ridicule la distribution des récompenses. Des statues, des cartouches, des figures, des motifs de staf en veux-tu en voilà! Des peintures qu'on est convenu d'appeler décoratives et qui sont simplement d'énormes tableaux représentant ce qu'on voudra et signés Flameng, Cormon, Maignan et Rochegrosse; nous connaissons ce genre d'exercice qui se pratique indifféremment dans les monuments municipaux et nationaux: formule invariable, agiter avant de s'en servir! Dans la coupole, une harmonieuse et originale verrière, de M. Gaudin, verrière qu'attristent inutilement d'académiques figures de M. Ehrmann. Et puis? C'est immense et circulaire, et on ne sait pas trop ce que cette Salle vient faire dans la Galerie des Machines; mais quel travail et quel douloureux avortement!

François FLAMENG.
Étude pour la décoration de la Salle des Fêtes.

.˙.

En compulsant mes notes, je trouve une mention fort élogieuse sur l'Escalier du Grand Palais, par M. Louvet, qui s'est heureusement souvenu qu'il avait autrefois travaillé à la Galerie des Machines, sous les ordres de M. Dutert.

Une série de jolis morceaux, aux pieds de la tour Eiffel : le Pavillon de la Céramique, une ravissante trouvaille de l'artiste si personnel et si brillamment doué qu'est M. Provensal; le Restaurant Bleu, de M. Dulong; le Pavillon des Ardoisières d'Angers, par M. Choupay, — un nom à retenir; — le Pavillon des Chambres de commerce maritime, de M. Roy, et, un peu plus bas, vers le pont d'Iéna, la Passerelle en fer reliant le Palais des Armées de terre et de mer, — dont la charité chrétienne m'empêche de parler, — avec la rive opposée. Oh! cette passerelle audacieuse, gracile, logique, simple et dénuée de décoration, quel régal pour l'œil fatigué des inqualifiables sculptures, exécutées à la grosse, au kilomètre, dans quelque prison inconnue, comme on ourle des torchons ou on tresse des chaussons de lisière! J'ignore le nom de l'ingénieur qui a exécuté cette modeste et adorable passerelle, mais je le bénis, je le bénis de ne pas avoir dissimulé le fer sous les rames d'une trirème romaine; je le bénis de n'avoir pas pollué la nudité orgueilleuse et pure de ses courbes par des guirlandes en zinc repoussé ou des mascarons en carton-pâte; je le bénis d'avoir eu du goût, du tact, du bon sens, de la loyauté professionnelle et l'énergie de résister à la folie ornementale qui a troublé tant de cervelles ces dernières années!

Il me reste... Mais on ferme, l'Exposition universelle de 1900 a vécu.

FRANTZ JOURDAIN.

Cartouche indicateur de M. L. BONNIER.

L'Escalier principal du Grand Palais (M. LOUVET, architecte).

L'escalier de fer du Grand Palais (M. Louvet, architecte).

LE FER DANS L'ART MODERNE

On s'étonne d'un désaccord apparent entre la hardiesse des constructions métalliques et la timidité de leur décor. A une époque où le fer autorise, par ses qualités de résistance, la conception d'ouvrages de dimensions colossales dont la réalisation eût été impossible en une autre matière, on a peine à s'expliquer que, seul de tous les matériaux, le fer ne puisse se décorer par lui-même, et qu'il faille le dissimuler, comme s'il était honteux de laisser apparaître l'ossature dont dépend la stabilité de l'œuvre.

Pour expliquer une anomalie aussi étrange, il faut faire un retour vers le milieu de notre siècle, vers l'époque où les découvertes scientifiques et leurs applications transformèrent l'industrie des métaux, où le fer dut fournir les vastes abris, les ponts et les rails qu'exigeait le nouveau mode de traction mécanique, où, pour l'édification des Halles

centrales, à Paris, on préféra aux pavillons de pierre baptisés les « forts de la halle », des pavillons entièrement métalliques.

Les progrès de la métallurgie prenaient les architectes au dépourvu. Dès le XVIIe siècle, l'enseignement de l'Art avait été confiné dans l'étude de plans et de façades à dispositions

Intérieur du Pavillon royal de la Grèce (M. Lucien MAGNE, architecte).

somptueuses, où les traditions toutes françaises de construction apparente et raisonnée n'avaient plus de place. Tout était sacrifié aux belles ordonnances dont le goût nous était venu d'Italie, et qui tendaient à réduire singulièrement l'initiative des artistes, puisque, sous prétexte d'harmonie, on prétendait régler d'avance les rapports entre les différentes parties d'une façade, sans tenir compte des distributions intérieures.

Peu à peu, on oubliait les méthodes de bonne construction : au lieu d'étudier pour les planchers, comme on l'avait fait au XVIe siècle, des combinaisons de charpente et de menuiserie, tirant leur effet décoratif de la mise en œuvre des bois, on trouva préférable de cacher par un enduit de plâtre les bois qu'on ne savait plus employer. On fit de même pour les escaliers, en masquant le dessous des marches par un enduit, au lieu de laisser

Grille en fer forgé de la porte du cimetière des Chartreux de Bordeaux, exécutée par M. E. Robert, d'après les dessins de M. Lucien Magne, architecte (hauteur 7 mètres).

s'accuser la descente et la montée par le mouvement des marches et contre-marches; on ne chercha plus, selon l'enseignement de Philibert de l'Orme, à utiliser au mieux pour les combles à grande portée les bois de faible section; on masqua par le plâtre les charpentes des combles comme on avait fait des charpentes des planchers.

Aussi, la décoration architecturale fut-elle réduite à une décoration de revêtement capricieuse et charmante, mais indépendante de la construction, qui, abandonnée à des manœuvres, ne fut jamais plus négligée qu'au début du XIXe siècle.

Comment l'enseignement abstrait donné durant cette période aux jeunes architectes aurait-il pu les préparer à la solution de problèmes dont ils ignoraient tous les éléments? Tous n'eurent pas le courage de Baltard qui, reconnaissant l'erreur de ses premiers essais aux Halles, n'hésita pas à se faire initier aux applications récentes du fer dans la construction, et réalisa une œuvre absolument différente de celle qu'il avait d'abord conçue.

Quelques hommes éminents, tels que les Henri Labrouste ou les Viollet-le-Duc, pressentant le rôle prépondérant du fer dans l'art moderne, en cherchaient le décor dans la construction même dont ils s'efforçaient de laisser apparents tous les organes. Viollet-le-Duc préconisait dans ses *Entretiens* les combinaisons les plus audacieuses. Labrouste appliquait dans les salles de lecture de nos deux grandes Bibliothèques parisiennes ses théories très judicieuses sur l'accord indispensable entre l'ossature et le décor.

Mais, si ces initiatives ouvraient une voie nouvelle, les artistes qui s'y engageaient étaient encore en petit nombre. La force de la routine, qu'il ne faut pas confondre avec la tradition, imposait aux architectes certaines proportions entre la hauteur d'une colonne et son diamètre, qui pouvaient à la rigueur s'appliquer aux matériaux lapidaires, mais qui étaient inadmissibles pour le métal, dont la résistance à l'écrasement par millimètre carré était équivalente à celle d'une pierre de dureté moyenne par centimètre carré.

Aussi, lors même qu'on adopta pour les Halles centrales une combinaison de supports en fonte et de fermes en fer laminé, on esquiva la difficulté, au moins sur les façades, en adoptant pour les supports une forme de rectangle évidé à nervures latérales pour l'assemblage des clôtures à claire-voie, et à colonnette engagée accusant par un chapiteau de style corinthien la naissance des arcs.

Labrouste osa donner aux colonnettes portant ici les arcs, là les coupoles des grandes salles des Bibliothèques, les proportions élancées que justifie la résistance de la fonte sous un faible volume.

Un artiste contemporain, Félix Duban, entrainé par l'exemple de Labrouste, utilisait à son tour le fer apparent pour le plancher du vestibule des salles d'exposition de l'École des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais.

Mais c'était là œuvre de dilettante, trop subtile pour la foule, *servum pecus*, des ignorants qui, substituant le fer au bois dans leurs planchers, ne trouvaient rien de mieux que de les hourder en platras et de cacher le tout sous un enduit de plâtre.

Heureusement les constructions utilitaires, où le luxe ne jouait aucun rôle, déterminèrent l'essor de la construction métallique par l'emploi rationnel du métal. On chercha les profils qui utilisaient le mieux sa résistance, et on adopta bientôt pour les rails comme pour les planchers les profils de double T, qu'on réalisa soit par le laminage du fer, soit par l'assemblage de tôles et de cornières rivées.

On reconnut que les formes devaient varier avec les efforts, et un ingénieur éminent, Polonceau, s'inspirant de la méthode ancienne usitée pour l'armature des poutres et fermes en charpente, imagina un système de ferme composée d'arbalétriers en fer double T, de bielles en fonte et de tendeurs en fer rond, annulant les poussées. Il construisait en même temps, au moyen d'arcs et de remplissages circulaires en fonte creuse, le pont des Saints-Pères. C'était une innovation d'autant plus hardie que jusque-là, soit pour le pont des Arts, soit pour la coupole de la Halle aux blés, on n'avait utilisé le fer dans la construction qu'à l'aide d'assemblages analogues à ceux du bois et pour des pièces de dimension restreinte.

Dès cette époque, les progrès de la construction métallique sont très rapides, et les Expositions universelles y contribuent autant que les chemins de fer. De 1855 à 1889, on peut suivre en quelque sorte, étape par étape, les conquêtes de la métallurgie.

Le calcul ayant prouvé que la résistance d'un profil croit proportionnellement à l'écartement des ailes, où la matière doit être accumulée, on imagina d'évider l'âme des poutres

Un des salons du Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900.

Salon du fer. — Exécution en fer forgé de M. Émile Robert.

et de la constituer par un treillis de barres, entrecroisées ou non, et rivées dans les cornières qui formaient avec des fers plats le chapeau et la semelle de la poutre.

Jusque-là il semble que l'Art n'intervienne que fort peu dans la création des formes. Mais survienne un constructeur sagace qui, préoccupé d'accorder les divers éléments de construction avec les efforts qu'ils supportent, cherchera pour la pièce métallique une forme d'égale résistance, et la solution artistique sera trouvée.

Ém. Robert. — Chardons en fer forgé.

N'est-ce pas le sentiment raisonné de la forme s'harmonisant avec la résistance de la matière, qui suggérait aux Grecs l'admirable profil d'échine du chapiteau dorien? N'est-ce pas pour obéir à un sentiment analogue que des constructeurs ont imaginé pour des poutres de ponts la forme elliptique, rendant ainsi apparente la progression des efforts depuis l'extrémité de la pièce chargée jusqu'en son milieu, où la résistance à la flexion atteint son maximum? L'Art n'est-il pas plutôt dans cette construction utilitaire que dans les maquillages de plâtre et de carton-pâte dont quelques architectes aiment à envelopper une ossature de métal mal étudiée.

L'Exposition de 1889 a permis d'apprécier les résultats acquis durant un demi-siècle. On avait pu élever jusqu'à 300 mètres de hauteur une tour dont le soubassement, formé de pylônes inclinés, reliés par des arcs et des poutrelles, est certainement l'un des essais prouvant le mieux qu'il est possible de tirer du métal sa décoration. On a pu couvrir une salle immense avec des fermes articulées dont la portée dépassait 100 mètres, et ce nouveau système de ferme, qui rend sensible la répartition des charges par une augmentation progressive de la hauteur du profil, qui se prête sans déformation importante aux effets de dilatation, semble autoriser les conceptions les plus hardies. On ne pensait guère que, dix ans plus tard, on aurait l'idée de dissimuler sous le plâtre le hall d'une gare de chemin de fer et presque toutes les constructions provisoires édifiées pour l'Exposition universelle de 1900.

Ils étaient pourtant provisoires aussi, ces palais de fer et de terre cuite que M. Formigé avait érigés en 1889, au Champ-de-Mars, pour les Beaux-Arts et les Arts libéraux. Bien qu'ils aient disparu, on a gardé le souvenir de ces armatures métalliques peintes en bleu clair, et de ces remplissages en céramique qui semblaient rajeunir notre architecture.

Et cependant, dans tous les pays d'Europe, l'impulsion donnée à la construction métallique ne s'arrêtait pas. On construisait, à l'embouchure du Forth, un pont métallique de dimensions colossales, dont les piles très espacées étaient utilisées pour le montage dans le vide des arcs construits par éléments symétriques s'équilibrant mutuellement et s'avançant au-dessus de la rivière de part et d'autre de chaque pile. Qu'il suffirait de peu de chose pour faire de cette œuvre utilitaire une œuvre d'art digne d'admiration!

Ém. Robert. — Balcon en fer forgé.

C'est d'après les mêmes principes que M. Résal construisait dernièrement le pont Mirabeau, équilibrant par des demi-arcs la poussée de l'arc central sur les piles, et pouvant éviter ainsi la construction d'énormes culées.

Auparavant, l'édification du célèbre viaduc de Garabit, critiquable peut-être dans un site sauvage à proximité de roches granitiques qui semblaient appeler plutôt une construction lapidaire qu'une construction métallique, avait prouvé la puissance presque illimitée de la métallurgie.

Si je cite à dessein ces mémorables applications du fer, c'est qu'elles mettent en évidence les défauts de notre enseignement artistique, où la place faite aux sciences est trop parcimonieusement mesurée. Depuis plus d'un siècle, depuis la suppression des corporations, l'Art étouffe dans son enseignement abstrait, qui semble réduire la composition à des images trompeuses, sans qu'il soit jamais question des qualités des matériaux ni des formes qui leur conviennent. Or, si la routine et l'imitation d'œuvres antérieures peuvent, pour les

constructions de pierre, suppléer au défaut de connaissances techniques, il n'en est pas de même pour le fer, dont on ne peut déterminer *de visu* les dimensions. On est exposé, si l'on ne connaît pas les lois de résistance de la matière, à donner des sections beaucoup trop fortes gaspillant inutilement le métal, ou des sections beaucoup trop faibles risquant de ne pas résister aux efforts. L'artiste ne peut employer une forme qu'il est incapable de vérifier; encore moins peut-il chercher pour une application nouvelle du métal une forme originale, puisque celle-ci dépend de qualités techniques qu'il ignore.

Dans l'état actuel de notre enseignement, le nombre de ceux qui peuvent aider au progrès de la construction métallique est encore très restreint, et il ne peut être augmenté que par le développement, dans nos écoles, des études concernant la résistance du fer et son mode d'emploi.

Tant qu'on cherchera pour le fer une décoration d'applique en matériaux étrangers, on restera en dehors de la question. Par suite de quelle aberration oserait-on prétendre que la maigreur du fer est incompatible avec l'Art? Pourquoi le fer serait-il plus maigre que le bois? S'il paraît maigre, c'est qu'il est mal employé.

On admet bien pour le bois qu'un support de charpente a d'autres proportions et d'autres formes qu'un support de pierre. Pourquoi refuserait-on au métal des proportions caractéristiques, alors que sa résistance est de quatre-vingts ou cent fois supérieure à celle de la pierre? On cherche à éluder la question par des mots d'esprit : « Pourquoi, dit-on, vouloir montrer l'ossature? Est-ce que, chez l'homme, elle n'est pas enveloppée de muscles, de chair et de peau? » Pour spirituelle qu'elle paraisse, l'objection ne tient pas debout. Les muscles, la chair et la peau sont nécessaires à l'organisme, et je ne pense pas qu'on puisse considérer comme nécessaires à la construction les paquets de staff ou de carton-pâte qu'on attache par des fils de fer à des supports de métal.

Quant à la prétendue maigreur du fer, il suffit de rappeler la variété d'expressions résultant des différentes méthodes de travail pour indiquer le parti à tirer de la forge, du découpage ou du repoussage du métal. L'artiste n'est pas condamné à subir à perpétuité la poutre en treillis; s'il la subit, c'est qu'il n'a pas su trouver jusqu'ici un autre mode de remplissage; il est donc seul coupable.

Le public, dont le sens artistique est parfois plus éveillé que celui des artistes, a parfaitement compris qu'un métal résistant tel que le fer exige des combinaisons et des formes tout à fait différentes de celles usitées pour la pierre ou pour le bois. Il n'a pas, en effet, l'esprit faussé par des théories ou des formules, et se contente de juger avec son bon sens ce qu'on édifie pour lui.

Or, cette année, la démonstration a été faite. Le public a exprimé nettement son antipathie pour le staff, le cartonnage et les plâtrages dont, en manière d'ornements, on masquait les constructions de bois ou de fer, plus intéressantes sans doute à l'état de squelette.

Au contraire, le public s'est intéressé à tous les essais de construction sincère, et, mieux encore que les artistes, il a su rendre justice aux œuvres où la matière, bois, fer ou céramique, affectait des formes en harmonie avec ses qualités et sa destination.

(A suivre.) LUCIEN MAGNE.

Porte en fer forgé, dessinée à l'*École des Arts industriels* de Carlsruhe, et exécutée par Neuser, à Manheim, sous la direction de M. Hermann Götz.

P. P. Rubens. — *Les horreurs de la guerre* (Palais Pitti).

L'ŒUVRE DÉCORATIF DE RUBENS[1]

Soyons de notre temps et faisons de l'Art moderne, c'est entendu. Mais gardons le culte des maîtres et ne cessons pas de les étudier, voilà le secret de tout progrès.

Pour qui aime Rubens et veut se rendre compte des admirables qualités de ce grand peintre comme décorateur, une visite s'impose en ce moment au Musée du Louvre où l'on vient de disposer en une salle spéciale la série des compositions sur la vie de Marie de Médicis qui se trouvaient auparavant au Palais du Luxembourg. Elles apparaissent là sous un nouveau jour et il est impossible de ne point se sentir émerveillé devant ces chefs-d'œuvre placés désormais dans un cadre véritablement approprié pour les recevoir.

P. P. Rubens. — Étude.

La gloire de Rubens s'en augmente encore. Certes, l'enthousiasme de ses contemporains a placé cette noble figure sur un bien haut piédestal, mais voici que trois siècles, loin de l'en faire descendre, sont venus tour à tour lui mettre dans la main un nouveau rameau d'or, et depuis qu'Anvers a célébré en 1877 le troisième centenaire de son illustre enfant, biographes et critiques étudient de plus belle les circonstances de sa vie et les caractères de son talent. Sandrart, qui l'avait connu, et, peu après, Bellori et de Piles, lui ont consacré des pages excellentes; d'autres, moins loin de nous, ont recherché ses traces dans les archives de Mantoue, ou étudié ses missions diplomatiques auprès des rois d'Espagne; d'autres encore, comme Fromentin et Delacroix, ont surtout admiré le roi des coloristes; enfin, dans ces dernières années, des érudits tels que MM. Hymans et Max Rooses apportaient dans leurs recherches toute la précision des méthodes scientifiques, si bien que l'abondance même des matériaux devenait pour les nouveaux historiographes un sérieux embarras.

Quelque ardue que fût la tâche d'ériger à la gloire du maître un monument définitif, M. Émile Michel n'a pas craint de l'aborder et a su la mener à bonne fin dans une monographie dont l'intérêt égale l'importance. Outre une connaissance approfondie des écoles septentrionales, l'expérience de précédents travaux

1. A propos de la récente publication du très beau volume de M. Émile Michel, paru à la librairie Hachette et auquel sont empruntées les gravures qui accompagnent cet article.

justement estimés, le savant écrivain apportait à son œuvre une compétence spéciale, car lui-même manie avec une égale aisance la plume et le pinceau.

Dans les premières pages de son livre, le nouvel historien de Rubens, après avoir évoqué tout d'abord les parents de son héros, raconte sa naissance, le 28 juin 1577. Sa mère, Maria Pypelinx, devenue veuve en 1587, vient se fixer à Anvers et se consacre tout entière à l'éducation de ses fils. Après avoir servi quelque temps comme page, le jeune Rubens obtenait la permission de se consacrer à la peinture. Le voici donc entré d'abord chez Adam Van Noort, qui, dans sa force et sa verve natives, personnifiait le tempérament national; puis chez Otto Venius, représentant attitré de l'Italianisme. C'est peut-être d'après ses conseils que Rubens entreprit le pèlerinage à la mode, brûlant de visiter à son tour Venise, Rome et Florence.

P. P. Rubens. — *Les Trois Grâces.*
(Musée de Stockholm.)

M. Michel nous le montre engagé au service de François de Gonzague, qui tenait à Mantoue une petite cour fastueuse, et si ce jeune peintre de vingt-trois ans ne donne pas encore sa mesure, s'il souffre parfois des embarras financiers ou des caprices de son maître, qui, au besoin, le chargera d'une mission diplomatique auprès de Philippe III d'Espagne, du moins il acquiert cette science de la vie, cette connaissance des hommes et cette pratique des cours qui doivent contribuer à ses succès futurs.

Toutefois, au bout de dix ans, lorsqu'un deuil cruel l'a rappelé de Rome, il n'éprouve aucune hâte à reprendre sa chaîne dorée, et son frère aîné le décide sans peine à se fixer à Anvers.

La première commande faite à Rubens, une grande *Adoration des mages*, destinée à l'Hôtel de Ville, provoqua une grande admiration. Ensuite, deux chefs-d'œuvre, *l'Érection*, puis *la Descente de croix*, consacrent définitivement sa réputation auprès des gouverneurs, du haut clergé et des ordres monastiques.

Dès 1610, les élèves se pressent en si grand nombre à la porte de son atelier qu'il est forcé d'en éconduire plus de cent. Enfin, comme les commandes affluent, il fait appel à ses confrères, auxquels il témoigne toute sorte d'égards. Du reste, il impose silence aux envieux autant par son humeur pacifique et ses procédés obligeants que par une incessante production de chefs-d'œuvre. Ses principaux lieutenants se nomment Jean Wildeus et Lucas von Uder, Franz Suydens, Jean Brughel et van Dyck.

Pour faire face à ces écrasantes besognes, le maître a réglé ses journées selon la plus sévère méthode, mais bien qu'il se confine de son mieux dans son atelier et son intérieur, bien qu'il soit levé dès quatre heures et ne quitte son chevalet que le soir, sa prodigieuse activité confond vraiment la pensée.

Nous renoncerons à le suivre, à la suite de son biographe, dans les divers voyages dont il rapportera des gages non équivoques des faveurs royales, soit qu'il s'agisse du séjour à Paris, où Marie de Médicis et Louis XIII lui font le plus flatteur accueil; de l'ambassade auprès du hautain Philippe IV, dont il dissipe les préventions; ou encore de la mission à Londres, où Charles Ier le comble d'éloges et de dignités. C'est au retour d'Angleterre que le chevalier Rubens, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté et gentilhomme de la maison de Son Altesse la princesse Isabelle, après avoir ajouté à son blason un canton de gueule au lion léopardé d'or, épouse en secondes noces une petite bourgeoise de seize ans dont il s'était éperdument épris. A vrai dire, Hélène Fourment, réalisant le type accompli de la beauté flamande, était le modèle féminin qu'il avait toujours rêvé. A ce tardif hymen, nous devons plusieurs chefs-d'œuvre que la gravure a popularisés et dans lesquels le pinceau de l'artiste se montre plus caressant, son coloris plus délicat et plus harmonieux que jamais. Malgré le regain de jeunesse que l'on constate à ce moment dans la facture et le choix de ses

P. P. Rubens. — Étude pour le plafond du Whitehall.
(Musée de Bruxelles.)

tableaux, Rubens, déjà quinquagénaire, commençait à sentir le besoin de repos. Ses voyages avaient ébranlé sa santé, et le grand effort qu'on lui demande, en 1635, pour ménager à l'archiduc Ferdinand une entrée digne de son rang, semble avoir porté le dernier coup à cette robuste constitution. A vrai dire, ses gigantesques décorations sont prêtes en temps voulu, mais il n'en peut juger l'effet, car la goutte le retient au lit. Dès lors, les accès d'un mal qui doit l'étouffer deviennent de plus en plus fréquents, et il quitte souvent Anvers pour son château de Steen. C'est là qu'il se recueille en songeant à sa fin avec la sérénité d'un philosophe chrétien, c'est là aussi que la mort couche dans l'éternel repos, le 30 mai 1640, cet infatigable ouvrier.

Telle est, esquissée à grands traits, la surhumaine figure qui ressort de l'œuvre de M. Émile Michel. Le portrait qu'il a complaisamment achevé est frappant de vérité, car il est le résultat d'une fréquentation assidue et d'une consciencieuse analyse. « Je m'estimerais heureux, écrit modestement l'auteur, si, dans un si beau et si vaste sujet, j'avais su, entre les riches éléments qui me sont offerts, embrasser une juste mesure et mettre surtout en lumière ce qui fait l'originalité d'un pareil génie. » Ce but nous paraît absolument atteint, et ce qui caractérise Rubens, c'est moins peut-être l'universalité de ses aptitudes que l'admirable équilibre constamment maintenu chez cette puissante nature. Doué par la Providence de merveilleuses facultés, il les a développées par un entraînement progressif et réfléchi. Alors même que son pinceau de magicien court sur la toile avec une sorte de furie, il a calculé toutes les ressources de sa palette et combiné d'avance ses plus audacieux effets; alors qu'il paraît céder aux entraînements de sa fougueuse imagination, il la maîtrise et la dirige. Bref, homme de sens, droit et de ferme volonté, s'il ne contredit pas comme artiste cet adage, que le génie est une longue patience, il a mieux encore réalisé dans la pratique de la vie et le domaine de la conscience la sage maxime gravée au portique de sa maison et que nous citons en terminant :

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano.
Fortem posce animum et mortis terrore carentem.
Nesciat irasci, cupiat nihil.

La reine Marie-Antoinette, par Mme VIGÉE-LEBRUN
(Musée de Versailles)

La marquise de Pompadour, par LA TOUR
(Musée de Saint-Quentin)

LES PEINTRES DE LA FEMME

Il faut plaindre — a écrit Stevens — les peintres qui n'ont pas daigné ou pas su chanter la femme ou l'enfant. Ce mot, d'un praticien très expert en son art, pourrait, au besoin, servir d'exergue au récent ouvrage de M. Armand Dayot, *l'Image de la Femme*[1]. Rechercher à travers les temps et les pays les types féminins les mieux définis et mettre sous les yeux du lecteur les traits des femmes célèbres que les historiens, les poètes et les artistes ont immortalisées, tel a été le but cherché dans ce volume, dont la belle illustration ne constitue pas le moindre attrait.

Nous ne pouvons suivre l'auteur dans son long pèlerinage de curiosité; il nous montre, tout d'abord, quelques princesses égyptiennes d'une figure exquise en leur gracilité et divers spécimens de la statuaire grecque, choisis dans cet Olympe de marbre qui réalise le plus haut idéal de la perfection plastique; puis, il passe aux sculpteurs romains, moins préoccupés de créer une race surhumaine que de laisser de frappantes images du patriciat. Aussi, depuis le temps de César jusqu'après les Antonins, leurs œuvres forment-elles une incomparable galerie où les portraits de femme tiennent une large place : têtes élégantes ou impérieuses des Octavie et des Agrippine, masques puissants ou sensuels des Livie et des Messaline, vivants commentaires des pages de Tacite, de Suétone ou de Juvénal. Vienne, dans l'universelle décomposition de l'Empire, la décadence de cet art, son obscur baptême dans la nuit des Catacombes et sa transformation à Byzance, c'est en consultant les ivoires, les manuscrits, les mosaïques, surtout celles de Ravenne, que nous découvrirons les types maladifs et les costumes somptueux de quelques impératrices.

Cependant, après les terreurs de l'an mil, l'institution de la Chevalerie ouvre une ère nouvelle pour la Chrétienté. La femme, parfois maudite au nom d'un ascétisme farouche, redevient, dans les chansons de gestes et les poésies des trouvères, l'objet d'un culte enthousiaste. Elle revêt, en même temps, un type extérieur que spiritualise un rayonnement de beauté morale, insoupçonné jusque-là. Ce type, on le trouve réalisé avec une splendeur sans pareille dans les statues de vierges, de saintes et de reines, ou les personnifications allégoriques qu'a multipliées d'un bout de la France à l'autre le ciseau des imagiers, et vraiment il semble que M. Dayot ait passé un peu rapidement sur cette admirable éclosion de l'art gothique, aussi élevé dans ses inspirations que

1. *L'Image de la Femme*, par Armand Dayot (Librairie Hachette).

L'impératrice Eugénie et sa Cour (d'après le tableau de WINTERHALTER)

définitif en sa forme. De même, n'était-il point à propos, en abordant la renaissance italienne, de signaler l'influence du Dante et de Pétrarque, et leurs poésies ne sont-elles point les sources où se sont largement abreuvés tous les quatrocentistes? Du reste, il suffit de nommer Pisanello et Piero della Francesca, les Zippi, Botticelli, Ghirlandaio, pour invoquer un prestigieux cortège de princesses ou de grandes dames qui, toutes, ne sont pas régulièrement belles, mais toutes se distinguent par leur fierté, leur finesse ou leur élégance. Nulle part, ce charme aristocratique ne ressort davantage que dans les fresques de Santa Maria Novella, où Ghirlandaio a éternisé la jeunesse de plusieurs Florentines, ses contemporaines.

Cependant, un autre unira à un style aussi concis une pénétration plus profonde et une touche plus caressante encore; un autre saura saisir, grâce à une surprenante puissance d'analyse, le fugitif reflet d'une pensée ou d'un sentiment : c'est Léonard, dont les croquis valent en puissance expressive les œuvres les plus achevées, et dont le type féminin exercera sur Luini et toute l'école milanaise une toute puissante séduction.

Moins complexe fut l'idéal de Raphaël, de Michel-Ange et des Vénitiens. On a tant écrit sur leurs modèles qu'il serait oiseux de parler ici de Jeanne de Naples et de la Fornarina, ou de vanter les blondes aux yeux noirs qui posèrent devant le Titien, Palma et Véronèse. Entre ces derniers et les coloristes des Pays-Bas, surtout entre les primitifs de Venise et des Flandres, la parenté est évidente. A Bruges et à Anvers, s'était développée une admirable école, mystique dans ses inspirations, réaliste dans la forme. Fondée par les Van Eyck, elle se perpétue durant cent ans avec les Roger Van der Weyden, les Memling, les Hugo Van der Goes, les Quantin Metsys, également soucieuse de la richesse de l'exécution et de la profondeur du sentiment. Le type féminin qu'elle se plaît à reproduire, se retrouve dans ces vierges et ces saintes au visage allongé, au front bombé, aux lourdes paupières, aux cheveux se répandant en ondes sur de fuyantes épaules. Du reste, le scrupuleux respect de la nature développe chez ces peintres les qualités essentielles des portraitistes, qualités qui survivront, même dans la décadence de l'école, chez les Van Orley, les Antonio Moro, les Martin de Vos et les Pourbus.

Au XVIe siècle, tandis que l'Allemagne, fière de posséder Dürer et Cranach, prête le grand Holbein à la Cour d'Henri VIII, les caractéristiques du tempérament français se retrouvent dans les admirables crayons des Clouet, des Corneille, de Lyon des Quesnel et des Dumoustier, merveilleux commentaires de la vie seigneuriale depuis le règne de François Ier jusqu'à celui de Louis XIII.

Quel que soit l'éclat des peintures où Rubens a célébré la beauté d'Hélène Fourment, il passe à Van Dyck le sceptre du portraitiste. Ce dernier et Vélasquez demeureront les peintres incomparables de l'aristocratie anglaise et de la grandesse espagnole, tandis que Rembrandt transfigurera dans une étrange lumière les traits vulgaires de Saskia ou résumera dans la physionomie de certaines vieilles tout un passé d'indulgence ou de douleur. En France, Largillière, Mignard, Rigaud et de Troy marchent de pair avec les décorateurs. Les deux premiers surtout sont appréciés des grandes dames qu'ils peignent en déesses, en sources, en vestales, et

leur vogue passera aux Vanloo, à Roux, à Nattier, qui perpétueront, sous Louis XV, le goût des portraits mythologiques. Aussi, chercherons-nous un type nouveau auprès du charmant poète qui se tient au seuil du siècle. C'est un rêveur bizarre qui se nomme Watteau; peintre des fêtes galantes, il est d'une incurable tristesse, mais nul n'évoque comme lui, dans un décor élyséen, tout un monde de féeries. Mignonne et coquette, « frêle parmi les nœuds énormes de satin, » étourdie et nonchalante, la femme de Watteau est une création sans précédent et d'une infinie séduction. Au même moment, la Rosalba met à la mode le procédé du pastel, merveilleusement approprié aux peintres de la femme, et l'on voit bientôt quel parti savent en tirer Peronneau et surtout Latour, l'une des plus réelles gloires de notre école.

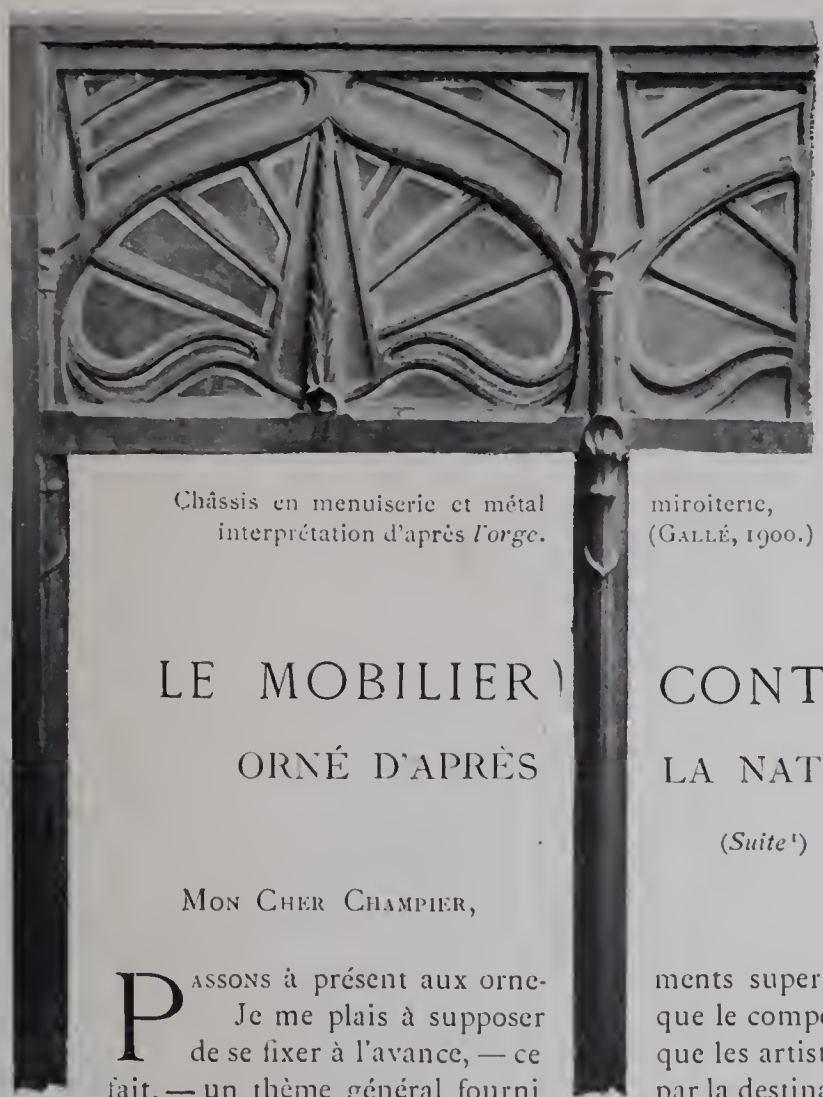
Pour résumer jusqu'à la Révolution l'histoire du portrait féminin, il suffit de nommer Marie Leckzinska, la Pompadour, la Dubarry et Marie-Antoinette, qui ont posé devant tant d'artistes, depuis Boucher jusqu'à Mme Vigée-Lebrun. Nous regrettons cependant de ne pouvoir rechercher avec M. Dayot quels furent parmi eux les moins courtisans, d'effleurer aussi rapidement la plus jolie époque de l'art français et d'adresser un aussi bref salut, de l'autre côté de la Manche, au glorieux quintette des Reynolds, des Gainsborough, des Rowney, des Lawrence et des Hoppner. Issue de Van Dyck, de Lely, de Kneller, l'école anglaise, la dernière venue, ne demeurera inférieure à aucune de ses rivales, et, plus que jamais, nous apprécions aujourd'hui la distinction souveraine des nobles ladies promenant leur rêverie sous de sombres allées. Si nos peintres du début du siècle n'ont point le secret de cette grande allure, ils s'imposent par des qualités moins attrayantes peut-être, mais plus sérieuses. Mme Récamier, Joséphine et Marie-Louise, les beautés de la Malmaison et de la Cour impériale ont eu comme portraitistes David, Gérard, Prudhon, Isabey, qui fut particulièrement goûté de son élégante clientèle. Moins favorisé sans doute dans le choix de ses modèles, Ingres retrouve parfois dans ses crayons la légèreté des maîtres du XVIe siècle et la précision d'Holbein. En même temps, Gavarni et Devéria se montrent les descendants directs des Saint-Aubin, des Moreau et des Debucourt, tandis que Flandrin, Dubuffe, Winterhalter, Cabanel, Jules Lefèvre maintiendront jusqu'à nos jours les sévères traditions classiques. Enfin, dans ce dernier quart de siècle, combien d'œuvres brillantes, dues au pinceau de Carolus-Duran, de Benjamin Constant, d'Aimé Morot, de Chartran ou de Besnard! combien de toiles distinguées signées d'Humbert d'Aman Jean, de Sergent ou de Blanche! quelle faculté d'analyse subtile ou profonde chez Dagnan-Bouveret, Fantin-Latour et Carrière! quel sens suraigu de la modernité chez Helbeu, La Gandara et Bernard! Nous en passons, et des meilleurs!

A.-M. D'ANNEZIN.

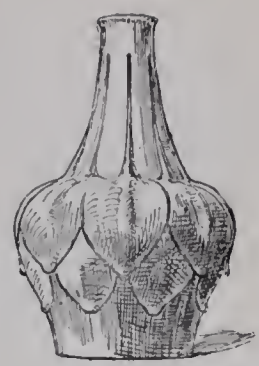
Étude d'Albert BESNARD.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. GOUNOUILHOU. — G. CHAPON, *directeur*. — Rue Guiraude, 11.



Châssis en menuiserie et métal miroiterie, interprétation d'après *l'orge*. (Gallé, 1900.)



L'artichaut. Vase en grès. Décor naturaliste d'une potiche. (Delaherche, 1895.)

LE MOBILIER CONTEMPORAIN

ORNÉ D'APRÈS LA NATURE

(*Suite*[1])

Mon Cher Champier,

Passons à présent aux ornements superficiels et aux formes de détail. Je me plais à supposer que le compositeur moderne a eu grand soin de se fixer à l'avance, — ce fait, — un thème général fourni par la destination du meuble, ou simplement par un motif conducteur du décor, l'espèce, par exemple, de végétal auquel il s'est adressé.

Imaginons un meuble à sécher les cigares. Irons-nous, pour l'orner, chercher les acanthes et compulser les décors architecturaux, le Parthénon, Reims et Versailles? Moins prétentieuse et plus indiquée peut-être serait une modeste étude sur les formes d'un plant de tabac. La tige, la fleur élégante, la capsule, la feuille surtout de ces solanées, présenteront une variété bien suffisante de formes et de caractères pour vêtir trois pieds, décorer pittoresquement une tablette et ciseler un bouton de tiroir. Et alors, si cela n'est pas assez complet, nous appellerons à notre aide l'école des parafes; le caprice de son crayon saura dire les spirales de la songeuse cigarette.

Ici, j'entends bien ce qu'on ne manquera pas d'objecter à notre parti pris de vérité dans le décor du mobilier : les esprits qui se plaisent à prévoir, dans tout, l'abus qu'on peut faire d'un principe bon en soi, vont faire à nos incursions parmi les vraies herbes le reproche anticipé de pédanterie botanique, d'observation tatillone de la nature! Il importe donc de prémunir les compositeurs qui, après un si long jeûne, se mettront au vert, contre l'entraînement de faire passer dans le décor ce qui est du domaine de la science. Dans la peinture des nus, l'artiste ne laisse point voir, au détriment de la réalité et de la beauté des chairs, la connaissance qu'il a des dessous anatomiques. De même, il ne paraît pas opportun que la notion des caractères naturels et des fonctions organiques, d'où peuvent naître des applications si charmantes et si nombreuses au mobilier, devienne une parade de science en *us*. C'est dans ses études que l'artiste décorateur doit s'appliquer à une notation rigoureuse. Mais il convient, en général, dans le mobilier, que cette information reste à l'état latent ou bien synthétique. On conçoit, en effet, qu'il ne s'agit pas de transformer un fauteuil en une

1. Voir même volume, page 333.

pièce d'anatomie! S'il nous agrée de végétaliser la coupe d'un godet d'encrier, ni la présence d'appareils pollinisateurs, ni leur exacte insertion ne semblent indispensables à ce service ou à la récréation que nous attendons de cet emprunt à la nature. Et s'il vient à l'idée du maître Dampt de demander à une labiée, à une liliacée, l'enveloppe vive d'une ampoule lumineuse, lui chercherons-nous chicane sur le nombre et la longueur des étamines dont il aura plu à l'artiste de tirer l'organisme et les harmonies balancées de ses porte-étincelles? Appellerons-nous Lalique un pédant, lorsqu'il nous laissera deviner qu'il fréquente chez les cobras ou les cobées?

Mais s'il convenait de prémunir le décorateur moderne contre les entraînements d'un exode sur ce terrain neuf, les sciences naturelles, il faut affirmer avec d'autant plus d'énergie que l'artiste compositeur ne saurait avoir une information trop vraie, une documentation trop riche ni trop exacte, et surtout qu'il convient de le laisser libre de chercher ses inspirations où bon lui semble. Son ouvrage n'en sera pas moins à la fin justiciable de la logique et du bon goût. C'est la joie de concevoir en toute indépendance qui donne la saveur à l'œuvre d'art, comme le soleil donne au fruit son arome. Après des siècles de décor conventionnel et entravé, il est bon que l'artiste prenne une bonne fois conscience de ses franchises.

Tant que le décorateur moderne a servi, non sans art, les restes de la cuisine italienne, on a gourmandé sa pauvreté d'invention, reproche qu'on adresserait aussi justement à ses prédécesseurs; mais à peine a-t-il tenté de s'adresser aux motifs naturels qu'il cherche à reproduire avec fidélité, on injurie le décorateur moderne : c'était un plagiaire, ce n'est plus qu'un savantasse! Ne soyons pas émus des objections sans valeur. Est-ce que la sculpture du mobilier n'a pas reproduit avec une vérité presque scientifique et le souci des détails les plus réalistes, le corps d'un animal, il est vrai bien connu du public, l'Homme? Et à cet égard certains ornements naturalistes des meubles de la Renaissance sont purement incongrus et non pas précisément d'une science pédantesque. Et, lorsqu'au lieu d'un naturel de l'île des Hermaphrodites, notre art contemporain ira, pour support d'une console, choisir dans la grande ménagerie des êtres la cambrure de l'hippocampe ou les frémissements ailés d'un névroptère, n'ayons cure d'un vain reproche, réjouissons-nous de connaître les caractères de ces gracieuses créatures et d'en parer librement nos œuvres.

La Chambre aux dahlias, chaise.
(Galle, 1892.)

Telles sont les données dans lesquelles j'ai démontré que les panneaux d'une armoire à lingerie peuvent s'orner des plantes odoriférantes chères à nos aïeules : la lavande, le romarin, l'iris et le réséda. Imaginons que nous avons à décorer le dos d'un canapé de salon. Qui empêche que nous prenions pour thème les céréales et leur florule, par destination décorative avec quelque soierie élue? Nous tirerons le modelé des accoudoirs, des pieds et du châssis, de la tige tour à tour élancée et tordue des gramens. Si au capitonnage d'étoffe nous préférons un dossier de bois ajouré, la découpure en peut être inspirée de l'entre-croisement des tiges du blé, adapté à l'élaboration du bois, comme les dispose symétriquement la brise ou les incline le fardeau des grains mûrs. Quelques épis, le bleu pâle des nielles et des nigelles, et l'azur sombre des *pieds-d'alouette*, mettront leur diversité parmi la gravité des moulures. Celles-ci

mêmes pourront s'enrichir çà et là des imbrications de l'épi, barbes, glumes et glumelles. Faut-il quelque motif de sculpture ou de tournage pour achever pittoresquement la silhouette du meuble? Irons-nous emprunter aux fauteuils de Delafosse leurs urnes funéraires, quand le coquelicot, le pavot des champs, ne se lassent pas de nous offrir les leurs, si mignonnes et si remplies de caractère et de sens cachés[1].

La Chauve-Souris, entrée de serrure. (Hestaux, 1894.)

Nous obtiendrons ainsi un ensemble vivant, où la forme ne sera pas plus sacrifiée au décor que le décor ne sera immolé à la forme. Chacun d'eux sera subordonné l'un à l'autre au bénéfice de l'unité.

Le décor soit à plat, soit en relief, du mobilier régit les organes assez divers pour qu'il soit utile d'examiner séparément chaque partie :

1° **Le gros œuvre** ou squelette, bâti qui forme l'assemblage des panneaux, le châssis des vanteaux et tiroirs, etc.;

2° **Les gros membres**, tels que pieds, piètements, traverses, consoles, supports du corps entier, de ses étages, tablettes, rayons, fronton;

3° **La petite anatomie** comprenant les points d'attache des parties, les cadres et les petites pièces secondaires.

Notre conception naturaliste avec ses préférences pour la logique et la vérité, loin d'exclure **un premier mode de décor, celui menuisé**, qui ressort de l'amenuisement des ligneux par le travail des outils du bois, et aussi par le travail des machines-outils lorsqu'il s'agit d'atteindre des effets décoratifs et économiques particuliers, en préconise, au contraire, l'emploi, d'abord parce qu'il est judicieux d'utiliser les moyens d'un métier plutôt que de faire appel à ceux d'un autre. Le décor par assemblage, par équarrissage, par amenuisement, par brûlure, par sculpture, est plus propre au bois que ceux par déguisement ou superfétation, la peinture, le vernis, le métal. Tout rajeunissement est-il interdit dans cette voie? Au contraire, des perspectives nouvelles sont ouvertes par les procédés du découpage, du forage, du moulurage, de la gravure au jet de sable, du défonçage, plus rapides et plus économiques que le travail à la main. Les écoles étrangères du *modern style* en ont parfois tiré des effets curieux et ingénieux; l'école naturaliste ne saurait se désintéresser de principes justes qui offrent des avantages inappréciables : accès du décor, mais d'un décor spécial et sobre, celui menuisé, à toutes les parties secondaires où les riches mises en œuvre seraient déplacées, en vertu du principe de la subordination nécessaire entre le décor plus ou moins abondant des parties d'une même œuvre; et aussi utilisation des effets obtenus par la machine, dans le cas le plus fréquent de notre époque, celui de l'économie, en

Larve. Entrée de serrure en fer ciselé (Gallé, 1900).

1. Voir même volume, page 333. (Mobilier de salon, d'après les céréales.)

Armoire à glace (Gallé).

vue d'une répartition plus large de la grâce et de la beauté.

Dans ces emplois, l'observation des procédés décoratifs de la nature, — qui d'ailleurs fait, en la saison, des économies de fleurs et de décors, — sera féconde en trouvailles. J'ai donné depuis une dizaine d'années des exemples de rajeunissement du tournage sur bois : il semblait impossible de sortir d'un certain nombre de galbes surannés et insignifiants; en s'adressant à la nature, qui donne tout un répertoire de profils appliqués par elle aux surfaces rondes, on trouvera pour le tournage du bois et des métaux des écritures de dessins non encore usés. Ils sont parfois même symboliques, grâce à la synthèse obligatoire pour le tourneur : je cirerai, par exemple, les capsules fructifères de plusieurs espèces végétales pour l'ornement des pommeaux de rampe et d'écrans, des châssis de chaises, des petits balustres de galeries, etc. La silhouette élégante des fruits du pavot a paru d'un symbolisme agréable dans les objets mobiliers dont la destination de repos impose d'office au décorateur des idées de calme, d'apaisement, de repos.

On sait quelles applications décoratives puissantes et solides les XVIe et XVIIe siècles ont tirées du tournage sur bois pour les pieds de table; aussi les a-t-on reproduits à satiété. Il manquait cependant une chose à ces constructions si amples, *la signification*, que toujours l'esprit humain voudra requérir. Peut-être est-il plus logique qu'une pièce de bois tourné ne prétende pas être en même temps quelque chose de plus intéressant qu'un pied de table. Et pourtant on loue les ambitions du pied sculpté qui prétend se hausser jusqu'à la structure et au visage humains; pourquoi défendre au pied tourné de rappeler la vie dans des formes plus humbles, les végétaux? J'ai donné à un pied tourné le profil du chardon lorrain (Musée de Saint-Pétersbourg), à un piètement de table à manger le dessin d'un artichaut, ailleurs l'épi d'une liliacée du vignoble ou la capsule du coquelicot.

Si l'on trouve ensuite désirable de définir plus complètement ou d'enrichir ces figurations schématiques d'après ces objets réels, la sculpture viendra y ajouter des détails caractéristiques empruntés précisément non pas à la calligraphie moderniste ou à l'Olympe classique, mais aux végétaux mêmes qui ont servi de motif introducteur.

Ainsi donc, les moyens menuisiers et mécaniques, chanfreins, découpage, tournage, sont aptes à décorer le mobilier contemporain en son gros œuvre, conformément à la logique, à la matière, à la construction, aux assemblages, à la destination, et en même

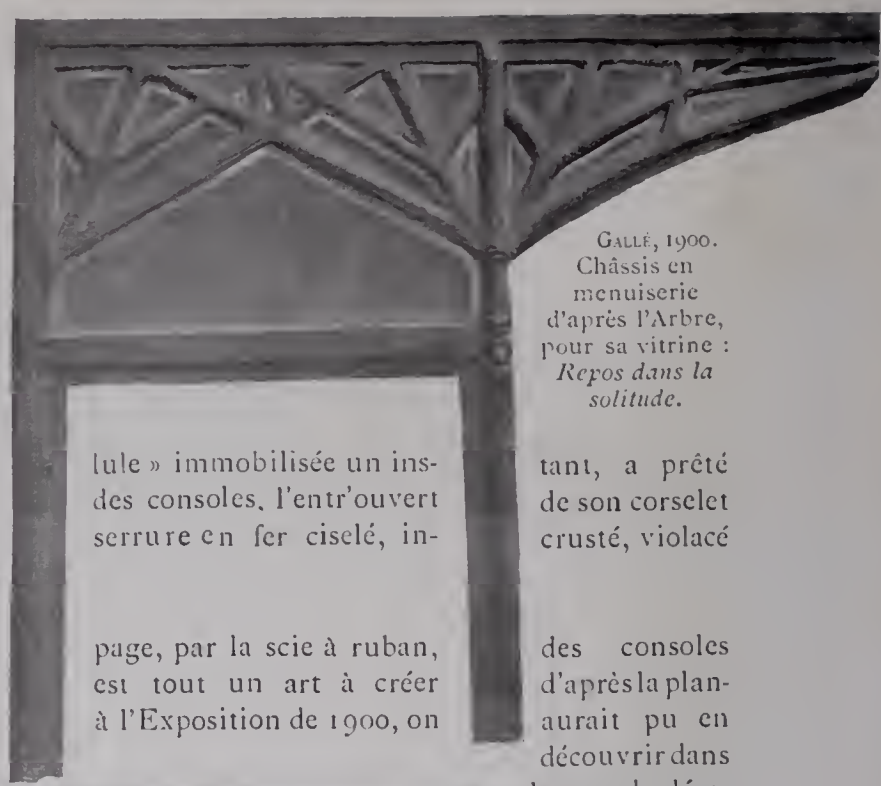
temps il est possible d'appliquer à ces procédés un mode figuratif plus intéressant, sinon plus vivant que celui tout artificiel et peu significatif des godrons et des filets sur les tournages des XVIe et XVIIe siècles.

Vaissellier.
Adaptation des capsules du pavot au tournage du bois.
(GALLÉ, 1894.)

Ces modes de décor, les premiers-nés comme ceux du machinisme, sont applicables aux petites membrures aussi, c'est-à-dire aux cadres, aux moulures, et notre conception naturaliste s'y adapte.

C'est ici le moment de parler d'un des moyens de décor propre au métier du bois, la mouluration à l'aide d'un fer découpé, poussé au rabot, raccordé et parfois affouillé par le sculpteur dans les parties où ne peut atteindre le fer du menuisier; enfin, ce même fer, actionné par la machine appelée *toupie* et mû avec une vitesse qui peut aller jusqu'à trois mille tours à la minute, peut produire des moulurations compliquées très décoratives et économiques en même temps, qui appellent l'attention de l'architecte et du compositeur de meubles. Cet art, si délicat, si spécial, la moulure, ce jeu des lumières et des ombres, qui semble toujours avoir dit son dernier mot, peut compter sur des rénovations inattendues par l'étude des plantes. Je l'ai démontré aux Jurys internationaux de 1889 et 1900. Est-ce une recherche nouvelle? Je ne le pense pas. A n'en pas douter, c'est là, c'est bien là que nos architectes et l'art de la coupe des pierres au XIIIe siècle puisèrent leurs inspirations exquises. Ne les imitez pas, suivez leur exemple. Prenez directement le pédoncule de la feuille ou de la fleur de certaines ombellifères, de certaines orchidées de nos bois. Étudiez les tries qui les sillonnent. Elles sont alternativement larges et fines. Examinez-les avec un fort grossissement : elles vous donneront l'aspect de véritables moulures de menuisier, d'architecte, avec des lumières opposées à des noirs, des rondeurs à des plans; vous y trouverez encore d'autres moulures que le bec-de-corbin et des cymaises non renouvelées des Grecs. De plus, cette structure s'entraîne parfois de bas en haut, de gauche à droite, en sens contraire. Elle s'interrompt çà et là, régulièrement, magistralement, par les insertions des feuilles et des branches. Pour surprendre le secret de ces combinaisons, faites des coupes, multipliez les croquis, mais comparez-les sur leur modèle vivant. Vous serez étonné de trouver ces anatomies toujours davantage pleines de charmes et de secrets, toujours supérieures en beauté aux adaptations qu'on en tire. Vous serez saisi d'étonnement que l'homme ait encore si peu tiré de ce répertoire immense pour le renouvellement de ses arts mobiliers. Songez que si l'Extrême-Orient a tiré d'une seule plante, le bambou, tout un musée de formes appliquées à ces industries diverses, il est encore des centaines d'espèces d'autres graminées dont l'art humain n'a point connu les nodosités ni les gaines, les inflorescences en torsades ou plumets! Quant à la Faune dont Michelet a supplié nos

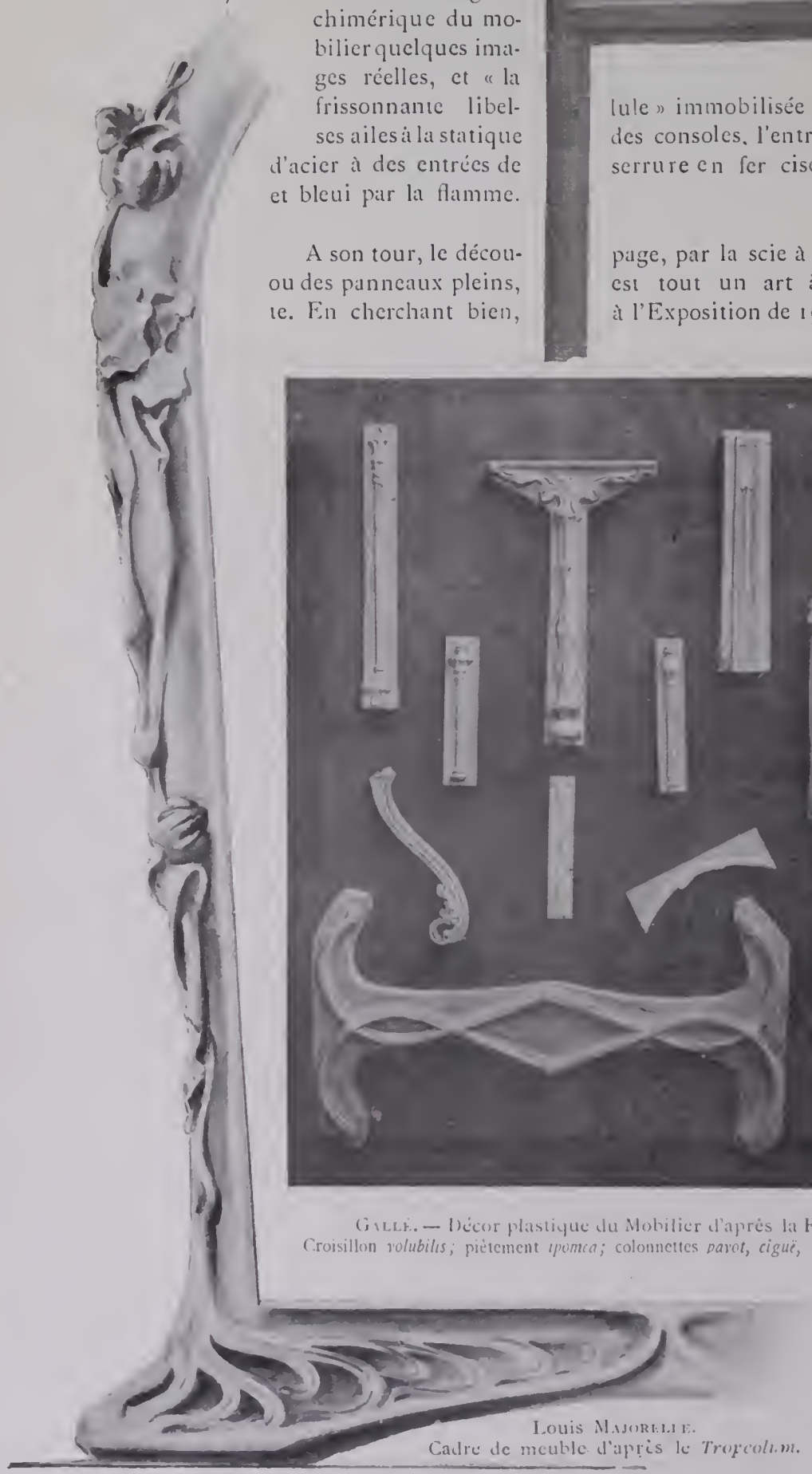
joailliers et brodeurs de scruter les prestiges; pour la rénovation du meuble, interrogeons-la aussi, chaisiers et tabletiers. Assurément il ne s'agit point de créer des tables millepattes. Nous préférons la tranquillité, la stabilité des figurations végétales. Nous avons essayé cependant d'ajouter à toute la ménagerie chimérique du mobilier quelques images réelles, et « la frissonnante libellule » immobilisée un instant, a prêté ses ailes à la statique des consoles, l'entr'ouvert de son corselet d'acier à des entrées de serrure en fer ciselé, incrusté, violacé et bleui par la flamme.



Gallé, 1900. Châssis en menuiserie d'après l'Arbre, pour sa vitrine : *Repos dans la solitude.*

A son tour, le découpage, par la scie à ruban, des consoles ou des panneaux pleins, est tout un art à créer d'après la plante. En cherchant bien, à l'Exposition de 1900, on aurait pu en découvrir dans la grande décoration, menuiserie, maint exemple charmant. J'ai utilisé ce mode dans quelques parties accessoires de mes meubles modernes: la silhouette de la *gentiane acaule* découpée en vide dans des pleins, le capitule de l'*immortelle des Alpes*, l'appareil floral et fructifère, collerettes et paniers de *carottes sauvages* avec les palmettes de leurs folioles pinnatifides, les involucres polyphylles de la *grande ciguë*, ceux épineux et étoilés des

Gallé. — Décor plastique du Mobilier d'après la Flore. Croisillon *volubilis*; piètement *ipomea*; colonnettes *pavot, ciguë, chardon*, etc.



Louis Majorelle. Cadre de meuble d'après le *Tropeolum*.

panicauts, des *astrances* et du *chardon bleu des sables*, et parfois la rainette des bois, museau en l'air, la grenouille des étangs, m'ont aidé à l'ornement par découpage des galeries de fond de certains petits meubles et de leurs pentures métalliques[1].

Revenons un instant à **la plastique, au décor de relief.**

Lorsque la question économique ne s'oppose pas à ces procédés coûteux, **le modelage, la sculpture**, ceux-ci sont évidemment bien plus propres à servir la conception naturiste. Mais, là aussi, il y a des écueils à éviter. Il faut bien le dire, malgré le désir que tous les amoureux de vérité peuvent avoir de ne voir passer dans le mobilier que des adaptations complètes et vraies, il n'est pas bon, esthétiquement parlant, qu'un meuble de bois sculpté ni qu'une partie de cet objet soit à ce point couvert de sculpture qu'on ne retrouve plus, en aucune place, ni la construction, ni l'assemblage logique et même, dirai-je, ni le débit primitif du panneau de bois. Ce parti pris est celui des modeleurs de l'époque Louis XV et du *modern style*.

De telle sorte qu'un meuble, traité ainsi, paraîtra moins fait de panneaux de bois équarris, débités et assemblés, puis sculptés, qu'avoir été fondu comme un bronze ou moulé. Mais, évidemment, un pareil défaut n'est pas plus inhérent à notre conception naturiste qu'à toute autre, et nous pourrions citer une foule de pièces anciennes et récentes qui semblent plutôt coulées en métal ou estampées en carton-pâte que sculptées dans du bois.

Il était bon de signaler aux statuaires du mobilier naturiste cet écueil que je ne saurais peut-être me prévaloir d'avoir évité moi-même dans certaines fantaisies. La tentation est, en effet, d'autant plus prenante, que l'artiste aime et connaît davantage la beauté propre de l'espèce végétale dont il a entrepris de parer les constructions de son meuble. Il devra donc réagir de son mieux contre les excès de sa conscience et s'efforcer de ne jamais déguiser ni la matière, ni les assemblages, ni les destinations.

Les points de structure les plus séduisants, les plus délicats aussi à traiter par le décor modelé, ce sont les assemblages, c'est-à-dire **les raccords, les attaches** entre le bâti ou le gros œuvre et les membres principaux ou les secondaires. Comment nos prédécesseurs ont-ils traité la sculpture décorative du **morceau de raccord** et quelles sont à cet égard mes idées personnelles?

Dans les pièces du mobilier dont l'usage est resté moderne, dans le bureau, la console, la table, la chaise des XVIIe et XVIIIe siècles, il s'agissait de relier les châssis des surfaces planes et horizontales ou tablettes, avec les supports verticaux ou piètements.

Nous avons dit que, dans le mobilier sculpté, nous nous réservions de naturaliser les moulures et les piètements d'après les végétaux.

Dans les types modelés par des sculptures tirées de bois ou relevées d'appliques en métal, le caractère de ces ornements était, dans les types Louis XIV, Régence, Louis XVI, Empire, Néo-Grec, emprunté au recueil décoratif des constructions lapidaires architecturales; il n'y avait point d'hésitation. Le piètement étant le plus souvent une adaptation de la colonne gréco-romaine ou égyptienne, et la ceinture de la table figurant un entablement d'édifice, palais ou temple, c'est-à-dire la partie que supportent les colonnes, il n'y avait pas à s'ingénier pour découvrir un assemblage. Suivant une expression d'atelier, *cela se tient* ainsi fort bien; le spectateur conçoit logiquement que ce diminutif de colonne de temple est muni d'un tourillon de bois qui vient s'enfoncer dans le cadre ou entablement. Il suffit de tracer sur cette dernière partie, au-dessus du chapiteau de la colonne-pied, un petit caisson assemblage de moulures, ou bien de placer entre l'épanouissement du chapiteau un dé de bois aux faces ainsi dessinées par de la moulure, pour obtenir un raccord plausible et relier facilement les deux membres, assez agréablement même, avec toutes les variantes imaginables, ingénieuses ou lamentablement banales.....

1. Voir notre planche hors texte : *Les Ombelles*, petit bureau, même volume, en regard de la page 364.

Or, voilà justement le procédé architectonique et le caractère artificiel qui nous ont lassés dans le meuble de bois.

Les mobiliers du Consulat, du Premier Empire, de la Restauration, qui mettaient en jeu les documentations étrusque, gréco-romaine et égyptienne déformées, appliquées avec un sentiment plus ou moins vif de la grâce, aboutissaient à des adaptations parfois grotesques. L'on y usait souvent pour piètement des membres de quadrupèdes. Comment relier ces cuisseaux à l'entablement conservé? Les artistes de l'antiquité, pour ne pas s'en tirer toujours très logiquement, y réussissaient avec une rare souplesse. Les compositeurs pressés du commencement du siècle n'ont point fait tant d'affaires : un semblant de bague, et le tour était joué.

Piètement naturaliste; le raccord *a* orne des enveloppes florales du marronnier; la planche hors texte « Jeux d'échecs » donne le décor de *b* (Gallé, 1888).

Je me suis préoccupé, à mon tour, de traiter avec naturel les raccords. Je me suis demandé comment la nature avait résolu le problème. De bien des façons, suivant les règnes, les familles, les matières et les fonctions organiques.

Et d'abord, dans les végétaux, dans un grand nombre de cas, il n'y a pas de lignes ni de nœuds de suture entre les axes et les expansions latérales, ni de solution de continuité apparente : les organes confluent et découlent l'un de l'autre. Les modelés sont poussés jusqu'au bout et filent d'un seul élan comme dans certains types du style Louis XV et du *modern style*, naturels au moins en cela.

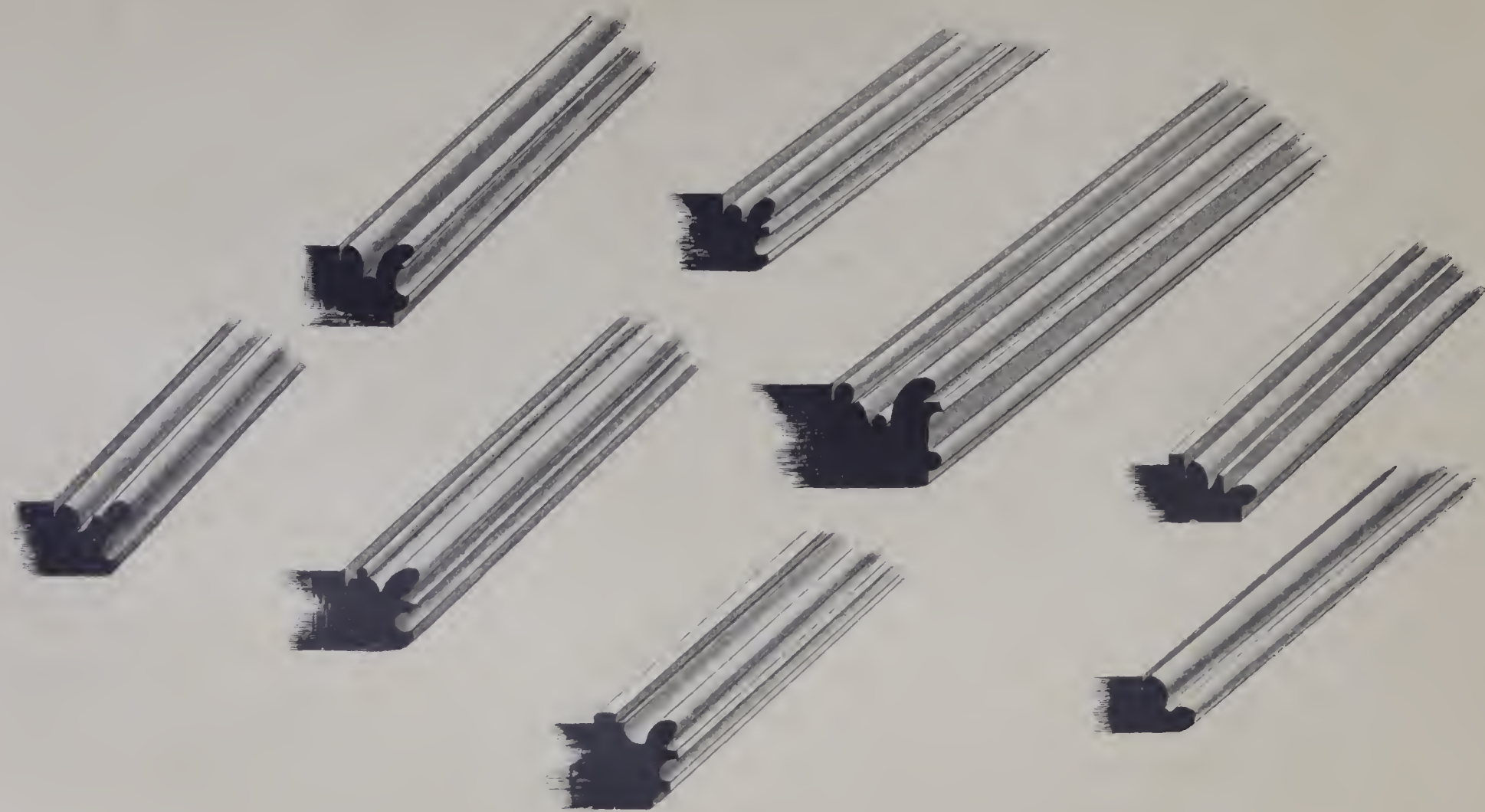
J'ai usé parfois librement moi-même de ce mode, lorsque j'ai transposé dans l'industrie du meuble les caractères de certaines monocotylédones dont la tige est annuelle, sans arrêt de croissance jusqu'à l'inflorescence terminale. J'en ai tiré, par exemple, la naturelle plastique d'un objet encore utilisé de nos jours, le petit bureau à abatant du XVIIIe siècle[1]. Pour conserver le mode de végétation qui spécifie la plante choisie, *la limodore des bois*, j'ai supprimé, dans ma construction toute espèce de morceaux de raccords entre la caisse et les quatre pieds. J'ai mené librement les modèles en respectant, sans les masquer, les assemblages habituels à l'ébéniste. Et il est à remarquer que les sinuosités de la tige, le rythme de son développement et le parti pris que je viens d'indiquer ont amené un ouvrage très moderniste à des aspects non éloignés, dans l'ensemble, de ce style si français, le Louis XV, inspiré lui-même d'éléments naturels, l'algue, le coquillage. Malgré tout ce que ce mode a de séduisant, nous estimons qu'à moins de raisons particulières, on risque trop, sous prétexte d'élargir par un vif entraînement les effets et, pour obtenir de belles simplifications, de déguiser, comme l'a fait le *modern style*, la construction du meuble par des modelés propres à la fonte, à l'estampage des métaux et des staffs.

L'artichaut, piètement; raccords *a*, *b*, *c*, *d*, traités architecturalement (Gallé, 1892).

Il y a cependant plusieurs moyens de traiter d'une façon logique et naturelle les points de rencontre et les pièces de raccord entre les membres juxtaposés d'un meuble.

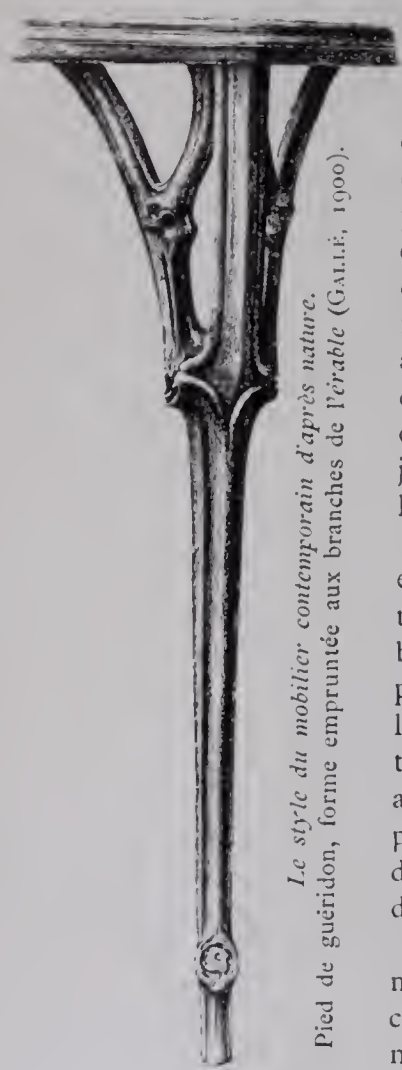
Le menuisier, l'ébéniste peuvent décorer d'abord par des moyens

1. Voir page 374 la reproduction de l'œuvre à laquelle il est fait allusion : *la Forêt lorraine*, adaptation de la *limodore des bois* au décor sculpté d'un bureau. (Gallé, 1900.)



Mouluration du bois pour le mobilier contemporain (ÉMILE GALLÉ, 1900, d'après l'*Orchis* et la *Berce*).

Jeux d'échecs (Galle, Prouvé et Hestaux, 1889).
Appartient à la succession de M. P. de Balaschoff.



Pied de guéridon, forme empruntée aux branches de l'*érable* (Gallé, 1900).
Le style du mobilier contemporain d'après nature.

spéciaux à leur métier les morceaux de raccord. On connaît les procédés de mouluration, de chanfrein, par exemple, effet décoratif produit en abattant l'angle des pièces de bois. Au lieu de pousser d'un bout à l'autre cet ornement, soit au rabot, soit à la toupie, on peut l'arrêter à quelques centimètres du point de jonction de deux pièces, le support et la tablette par exemple, et, en répétant avec symétrie sur l'un et sur l'autre ces arrêts, on obtiendra un dessin décoratif formant autour du centre de rencontre comme une épargne ou une applique, un renforcement apparent de la matière. Et cette tradition du décor menuisier est si logique, si appropriée aux ligneux, qu'on la trouve déjà dans la nature. Ainsi, on peut constater que, dans les tiges cannelées de certaines espèces dicotylédones, les cannelures de la tige principale et des branches s'interrompent vers les points de jonction, et, en formant comme un anneau uni, ces attaches paraissent plus larges et plus robustes.

Un autre mode de raccord organique, ce sont les articulations, les emboîtements. La persistance, dans certains végétaux, des enveloppes protectrices, des écailles, des stipules d'où sont sorties les branches latérales et les bourgeons, peut former l'ornementation la plus agréable et la plus logique des points de raccord.

En résumé, les décors modernes moulurés, sculptés d'après la nature, mettront la construction en évidence. Leur dessin ne coupera, ne dissimulera que le moins possible de points de conjonction, d'assemblage.

Au contraire, le but du décor sera de renforcer la matière, d'attirer vivement sur les raccords l'attention par des épargnes.

L'ornementation en relief de ces parties s'inspirera préférablement des formes des organismes vivants qui peuvent être assimilés avec vraisemblance et bonne grâce aux mêmes incidences dans nos constructions ligneuses. En effet, la nature, qui n'a nul besoin de *consoles* et de *modillons* pour

La Forêt lorraine, adaptation de la *limodore des bois* à un bureau.
Gallé et ses collaborateurs Herbst, Olderbach, Dubois.
(Exposition universelle de 1900.)
Appartient à M. Martin White, à Dublin.

soulager ses inflorescences, ne nous donne pas l'exemple non plus de ces *abaques*, de ces *tailloirs*, tablettes rectangulaires qui, dans la construction lapidaire, rabattent la sève des acanthes et font raccord et cale entre le chapiteau de la colonne et l'architrave de l'entablement.

La nature ne connaît ni les *hétéroclites* ni *la théorie des trois ordres*. Pour accuser la solidité et l'élégance de ses colonnades, elle n'a pas recours à ces parties du composite et du toscan, *le gorgerin, l'échine* et *l'astragale*.

Et si l'on m'objecte que la flore et la faune ont leurs ordres aussi, que l'urne du pavot s'orne d'une véritable *scotie* entre deux *tores* et d'un *congé*, qu'elle se coiffe d'une *corniche à cymaise, métopes, mutules* et *denticules*, je répondrai que l'architecte militaire gothique y retrouverait tout aussi justement ses créneaux, ses arceaux à mâchecoulis. Qu'est-ce que cela prouve? sinon que les points de raccords de nos assemblages ligneux, au lieu d'être artificiellement ajoutés, superposés, comme dans les créations de l'art de pierre, peuvent faire corps avec les fûts d'une façon naturelle, et que si les Gothiques, si les Grecs ont été les maîtres, c'est surtout lorsqu'ils ont consulté la grande maîtrise, la Vie. C'est en cela qu'il convient de suivre leur exemple.

E. Gallé. — Petit guéridon de salon.

De parti pris, nous avons donc libéré le décor du meuble actuel des pièces conventionnelles de raccord et des emprunts que les dessinateurs ébénistes des XVIe, XVIIe et XIXe siècles et de la fin du XVIIIe faisaient aux ordres classiques, en appliquant aux meubles de bois les éléments architectoniques propres à la décoration lapidaire des façades de Saint-Gervais, de la Sorbonne, à la machinerie théâtrale des Jésuites d'Anvers. L'idéal de l'ébénisterie contemporaine, ce n'est plus le temple, ce sont les vivantes architectures.

On n'a toléré si longtemps, dans le meuble, que par accoutumance, les interpolations irrationnelles, les superpositions évidemment instables de pièces de raccord toutes faites, dés à jouer, volumes in-folio introduits dans les piètements d'une table qui, au contraire d'un Parthénon de marbre, doit pouvoir se transporter à bras tendus sans que les ordres s'éparpillent! Nous avons démontré que leur sempiternelle intervention n'est pas indispensable à la bâtisse logique d'une chaise moderne ni à la grâce de ses proportions, et que des revêtements généraux affirment mieux la solidité. Dans nos châssis de canapé, on ne retrouvera donc pas l'image du Grand ni du Petit Palais. En quittant les collections de meubles de celui-ci, nous avons dit adieu sans regret aux *sièges-édicules*, aux *abaques* à défonçage rectangulaire nantis, en mémoire du Roi-Soleil, d'une pseudo-marguerite quadrillée dans

le style des tartelettes. Nous avons laissé les supports jaillir tout uniment du parquet, sans le secours des toupies de Delafosse.

Comment nous pouvons faire sortir d'un piètement les tablettes successives de l'étagère qu'il supporte, nous l'avons montré par l'étude de l'*orchis;* ce sont les nervations de ces pieds, tordues ensemble en faisceau, qui dénouent successivement les brins de leur cordelière et font de ceux-ci le rebord mouluré des tablettes, ainsi logiquement motivées. Des nœuds d'attache rationnels sont fournis de semblable façon par les torsions brusques des tiges du pavot et de la clématite.

La Solanée.
Lampe de travail (Gallé, 1900).

« *La lumière n'ouvrira dans tout comme une sève.* »
Victor Hugo.

De même que, dans la berce des prés, s'affirment de la base au sommet, par des nœuds vitaux, les arrêts de croissance, se marquent les âges, s'assurent les reprises de la sève et la solidité des étages creux et superposés, — ainsi, au sens architectural de l'instable *abaque*, il est suppléé, dans notre structure naturiste, par des organes vivants, tels que les bractées, les attaches ailées ou engainantes des feuilles, les empâtements des pétioles. Un meuble devient alors un être viable, dont tour à tour la construction motive l'ornement, comme celui-ci prépare et justifie les membrures.

Et les avantages de ce mode apparaissent surtout lorsqu'il faut embellir le bâti d'un de ces légers meubles, dont les asymétries favorisent dans l'embrasure d'une fenêtre de salon l'étalage des porcelaines et des cristaux translucides. Ici, la plus grande finesse des membrures et la solidité des attaches étant à la fois requises, nous en trouvons de précieux exemples dans certains végétaux indigènes, les ombellifères. Si, au contraire, les qualités de résistance sont exigibles, celles-ci nous fourniront encore, ainsi que dans notre console du Salon de 1894, avec les fortes tiges fistuleuses, striées, cannelées des *heracleum* et les attaches fermes des *angéliques*, comme les plus nobles enveloppes à des piètements solides.

A l'Exposition de 1900, on a remarqué, les uns pour conspuer, le plus grand nombre pour admirer, tout un décor architectural et tout un décor mobilier, dont la structure, le mode de décoration sculptée et les tentures peintes étaient basés, suivant notre méthode, par M. Dumas, sur l'étude de ces ombellifères et leurs applications décoratives à une galerie-bibliothèque, à ses colonnes et rampes d'escalier, à ses lambris, cheminées et portes vitrées, meubles, bureaux et glaces, sièges. Or, comme il se trouvait là, dans notre propre salon, ainsi que dans la joaillerie, dans les cristaux et ailleurs, bien d'autres applications du thème de l'ombellifère, et comme nul de nous ne s'était entendu à cet effet, c'est, semble-t-il, la preuve que nos tentatives sont entrées dans la pratique, et que le reproche d'anarchie adressé au mouvement artistique et particulariste moderne et au mobilier naturiste est absolument dénué de sens.

Il semblerait donc possible, dès à présent, avant même que nous ayons pu étudier le décor à plat, de définir, d'après la seule plastique des œuvres accomplies, en quoi consiste notre style ornemental mobilier.

La Pensée.
Clef.
(Gallé.)

C'est la traduction pas à pas des artifices décoratifs de la nature elle-même. C'est par un modelé discret, par des coloris délicats, l'application des miraculeux revêtements de la nature à la construction logique et saine des objets de nos demeures.

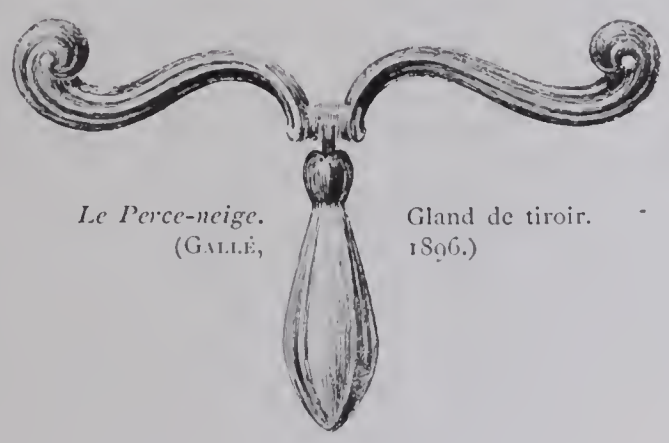
Notre style, c'est la mise en beauté des organes utiles de nos muets serviteurs, les meubles, les vases, les tentures, de la même façon que nous voyons la charpente osseuse et les muscles de l'animal revêtus de chair, — et avec quel art, avec quel effet décoratif!

Puissions-nous avoir œuvré dans le passé plusieurs fois, et œuvrer dorénavant de telle sorte qu'on puisse reconnaître notre contribution à ce double caractère : une ornementation vraie et simple, épanouie comme d'elle-même à la surface de la construction, sous l'influence d'une naïve scrutation de la nature.

Voilà donc notre idéal réalisé : le meuble traité comme un corps nu, orné du bon équilibre de sa structure, de ses organes épanouis comme ceux de l'animal ou du végétal, en leurs nerfs, en leurs chairs, pelages, plumages, tissus, membranes, écorces, en leur bourgeonnement, floraison, fructification; voilà le labeur de statuaire, l'œuvre d'intellectualité, de vérité, de liberté, — œuvre de tact, difficile, durable et belle, — que nous préconisons, que nous proposons à nos propres et derniers efforts.

Nous examinerons peut-être, l'an prochain, dans une troisième partie, le **décor naturiste des surfaces planes** et ses divers moyens appliqués au mobilier, puis l'ornementation des pièces métalliques accessoires. Nous rechercherons enfin si de pareilles tentatives sont sans précédents historiques, et si même ils n'auraient pas été dûment consacrés par l'Institut. Il ne nous restera plus alors qu'à proclamer les droits de l'artisan du mobilier moderne à se rattacher, comme tous les autres artistes, à la Vie, à donner satisfaction au désir très humain de réaliser un idéal de vérité et même à créer, par son décor, une atmosphère plus sereine et plus heureuse.

(A suivre.) Émile GALLÉ.



Le Perce-neige.
(Gallé, 1896.)

Gland de tiroir.

E. Robert. — Rinceau courant en fer forgé.

LE FER DANS L'ART MODERNE

(*Suite*[1])

La construction métallique est représentée à l'Exposition Universelle de 1900 par des ouvrages importants qui, à des titres divers, témoignent d'incontestables progrès : le pont Alexandre III, les charpentes métalliques du Grand Palais et le Pavillon royal de Grèce.

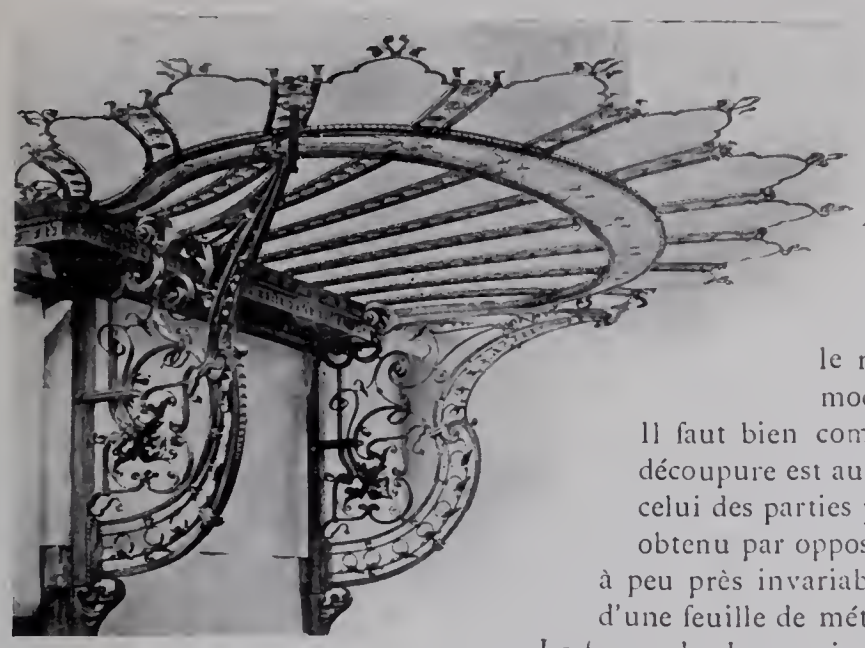
Le caractère artistique du pont Alexandre résulte avant tout de sa construction par claveaux en acier fondu dont les dimensions, accusant la forme de résistance, contribuent à la grande élégance de l'ouvrage. Le tablier métallique repose sur quinze arcs parallèles d'une ouverture de $107^{m}50$ pour une flèche réduite de $6^{m}28$. Le tracé très simple des remplissages entre les arcs et le tablier donnait, par l'échelle des détails de la construction métallique, une impression de grandeur.

Wanner frères.
Départ de rampe en fer forgé.
Exposition Universelle (Section Suisse)

Cette impression a été atténuée par l'addition d'ornements en fonte ou en cuivre, alourdissant sans profit le pont de M. Résal. On craignait à tort la rigidité des lignes de métal : on a cru y parer en cachant les remplissages très simples par des guirlandes fleuries, des pilastres et des cartouches, et le résultat le plus clair de cette décoration parasite a été d'introduire des éléments décoratifs d'échelles différentes au milieu des éléments de construction, et de diminuer ainsi la grandeur de ce pont colossal.

Au Grand Palais, les architectes du hall intérieur, MM. Deglane et Louvet, ont cherché, l'un pour les supports du comble vitré, l'autre pour l'escalier monumental qui conduit du hall aux salons de peinture, des formes s'accordant avec les qualités du métal. Suivant une disposition appliquée pour la première fois par mon père, en 1878, pour les marchés municipaux des Martyrs et de l'Ave-Maria, les cornières saillantes raidissant les remplissages en tôle sertissent les parties ajourées, dessinant en quelque sorte les ornements découpés et augmentant ainsi leur épaisseur. C'est un procédé qui convient fort bien à des ouvrages de grande dimension, où il serait difficile, vu l'épaisseur de la tôle,

1. Voir même volume, page 351.



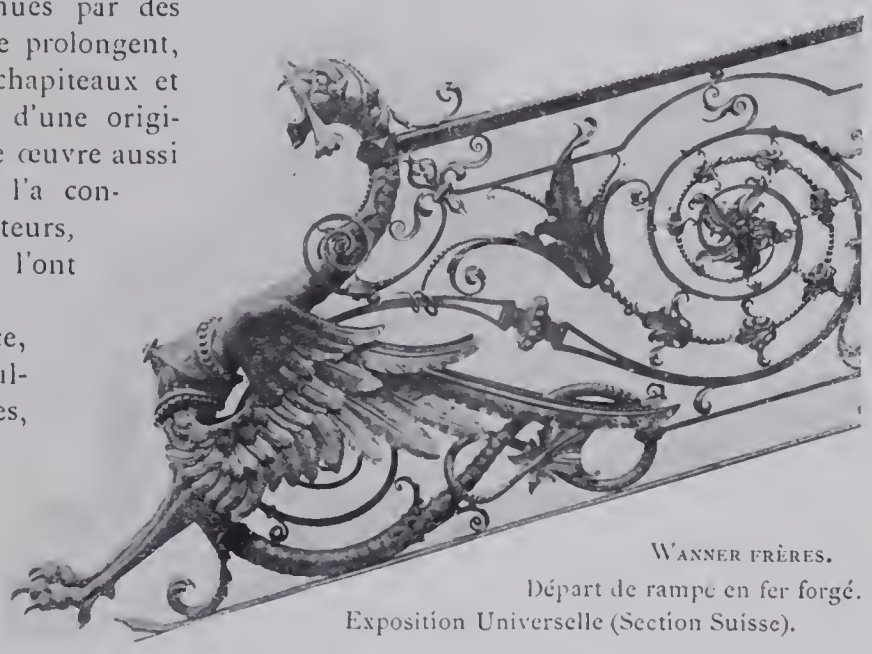
WANNER FRÈRES. — Marquise en fer forgé. Exposition Universelle (Section Suisse).

d'obtenir par le repoussage des effets de relief.

Au Pavillon royal de Grèce, où les tôles des supports sont minces, j'ai pu obtenir une décoration plus souple, faite de branches de laurier et de pavots, en dessinant les fleurs par le reperçage de la tôle et en les modelant légèrement au repoussé.

Il faut bien comprendre que le dessin de la découpure est aussi important pour l'effet que celui des parties pleines. Le principe du décor, obtenu par opposition de pleins et de vides, est à peu près invariable, qu'il s'agisse d'un tissu, d'une feuille de métal ou d'un panneau de bois. La forme de chaque ajourage doit être étudiée, aussi bien que la proportion relative des pleins et des vides. Il faut, avant tout, éviter les évidements trop grands, les trous qui détruiraient la continuité du décor, et, comme cela a lieu pour les treillis à barres très espacées, ne rendraient pas sensibles la liaison entre les cornières qui forment le cadre et la partie résistante du support.

L'escalier de M. Louvet, au Grand Palais, procède du même principe que les arcs métalliques et leurs supports : le limon et la palière sont formés par une poutre en tôle dans laquelle s'assemblent les marches et qui porte une balustrade en métal fondu et forgé. Peut-être l'architecte a-t-il trop sacrifié dans le dessin de la rampe au dieu nouveau du style moderne, à l'*éclair* ou au *coup de fouet*. Mais les retombées de la poutre sur les colonnes de porphyre obtenues par des consoles en cornières qui se prolongent, formant bague autour des chapiteaux et s'amortissant sur le fût, est d'une originalité de bon aloi. C'est une œuvre aussi honorable pour l'artiste qui l'a conçue que pour les constructeurs, MM. Moisant et Ce, qui l'ont réalisée.



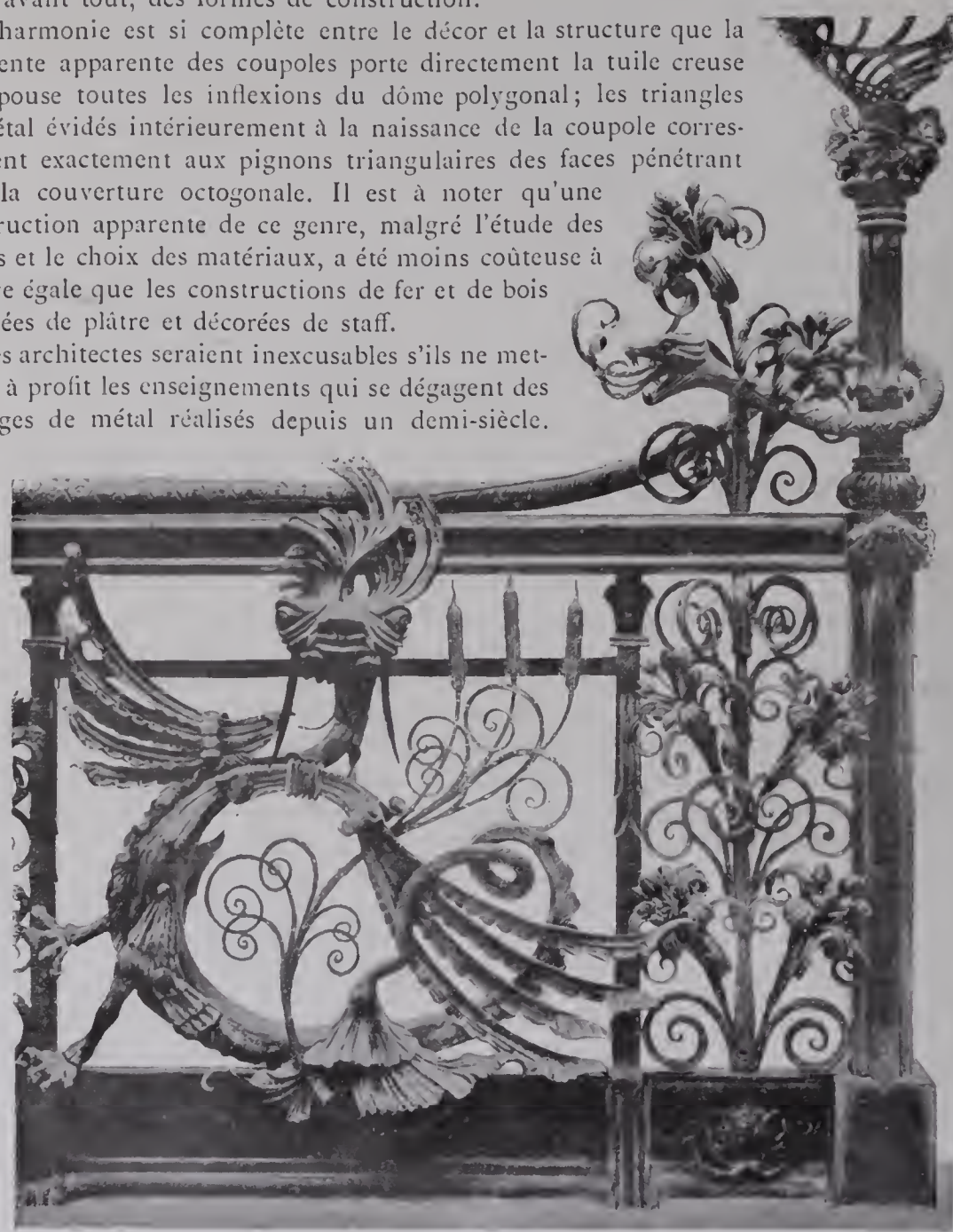
WANNER FRÈRES. Départ de rampe en fer forgé. Exposition Universelle (Section Suisse).

Au Pavillon de la Grèce, toute la construction métallique, piliers, arcs, trompes, formant l'ossature, est traitée à jour, de telle sorte que pour la première fois le métal n'emprunte qu'à lui-même les éléments de sa décoration. Plus de remplissages parasites, plus de décoration d'applique en matériaux étrangers. L'œil qui suit les formes de résistance est complètement rassuré, à ce point qu'il a été possible de réaliser une harmonie colorée sans nuire à l'effet de stabilité, et de donner au fer un ton vert lumineux s'associant aux tons rouge et rosé de la céramique creuse; celle-ci forme une clôture absolument indépendante de l'ossature

métallique, et tire sa décoration extérieure des couleurs d'émail alternant avec le ton naturel de la terre. Les abris en charpente et les colonnes de marbres ou d'onyx qui les soutiennent ne sont pas davantage dépendants de la construction métallique, et leurs formes décoratives sont, avant tout, des formes de construction.

L'harmonie est si complète entre le décor et la structure que la charpente apparente des coupoles porte directement la tuile creuse qui épouse toutes les inflexions du dôme polygonal; les triangles de métal évidés intérieurement à la naissance de la coupole correspondent exactement aux pignons triangulaires des faces pénétrant dans la couverture octogonale. Il est à noter qu'une construction apparente de ce genre, malgré l'étude des détails et le choix des matériaux, a été moins coûteuse à surface égale que les constructions de fer et de bois hourdées de plâtre et décorées de staff.

Les architectes seraient inexcusables s'ils ne mettaient à profit les enseignements qui se dégagent des ouvrages de métal réalisés depuis un demi-siècle.

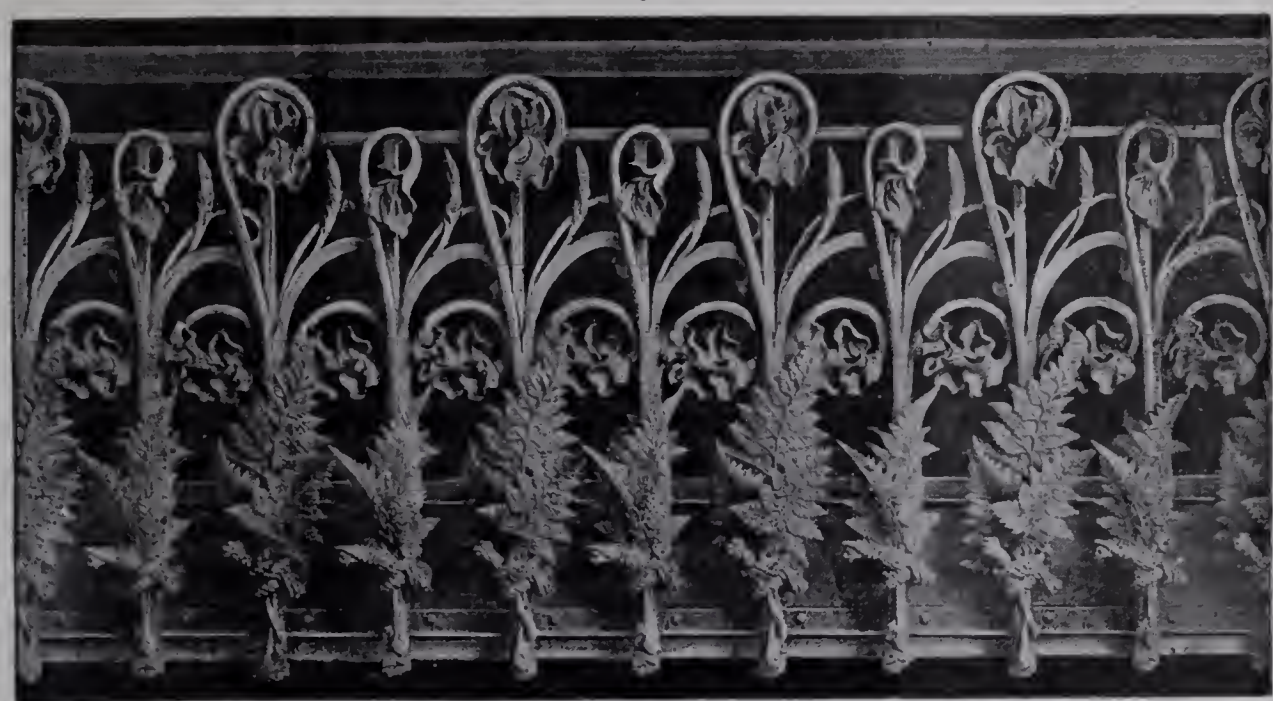


F. P. Kruger. — Partie d'une grille en fer forgé (entrée de l'installation de la métallurgie allemande). (Exposition Universelle.)

Quelques-uns, d'ailleurs, avaient su dans l'architecture privée, où les hardiesses de la construction métallique sont rares, faire du métal apparent un judicieux emploi pour les grilles, les balcons, les appareils d'éclairage. Je citerai parmi les œuvres des vingt-cinq dernières années les élégants balcons des maisons de Paul Sédille, boulevard Magenta et boulevard Malesherbes, les grilles d'un hôtel construit par lui rue de Lisbonne, les grilles doubles des hôtels de MM. Mirabaud, avenue de Villiers, et toutes les ferrures de ces hôtels, espagnolettes, poignées de tirage, serrures, verrous, équerres, etc., exécutés sur mes dessins par le serrurier Everaert.

Je citerai encore la rampe du château de Chantilly, faite par le serrurier Moreau, d'après les dessins de M. Daumet. L'atelier de Moreau a été une pépinière d'artisans habiles à forger, à souder ou à repousser le fer. Dès 1887, l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs faisait connaître l'un d'eux, M. Émile Robert, qui, vraiment épris de son art et le pratiquant en maître, a collaboré depuis dix ans aux plus importants ouvrages de ferronnerie artistique, notamment à la grille monumentale qui clot le cimetière des Chartreux, à Bordeaux.

Cette grille, qui mesure 5 mètres de largeur sur 7 mètres de hauteur, nécessitait, par suite du poids de chaque vantail, la construction d'un cadre très résistant. Les divisions du cadre correspondant à celles de la grille m'ont déterminé à occuper chacune d'elles par une



Balcon en fer forgé (décor *iris* et *fougère*). Muséum du Jardin-des-Plantes (M. Dutert, architecte).

décoration florale de fer forgé et repoussé. Cette décoration se répète à hauteur des naissances constituant dans chaque vantail l'encadrement d'une claire-voie, formée de barreaux assemblés à trous renflés, et dont le centre est occupé par une poignée forgée s'appuyant sur des plaques de métal repoussé.

Le motif de décoration compris entre doubles traverses à hauteur des naissances est formé de palmes traversant des couronnes de chênes que des rubans attachent à des têtes de pavot formant saillie sur le cadre. Dans la partie haute, les barreaux, terminés en volutes forgées, s'amortissent sous le cadre circulaire qui, sous l'arc en pierre de la porte, fait battement pour les vantaux de la grille.

A considérer la belle exécution de cet ouvrage de ferronnerie moderne, on regrette de ne trouver encore, à Paris, aucune pièce de cette valeur, même dans les nouveaux Palais des Beaux-Arts, où le bronze, le fer et la fonte ont été employés pour les grilles et les balcons sans que le travail de la matière atteigne à la perfection artistique.

Des pentures en branches de lis, exécutées sur mes dessins pour l'église de Bougival, ont encore fourni à M. Robert l'occasion de réaliser une de ces œuvres de maîtrise qui ont maintenu la ferronnerie française au premier rang dans le Concours international de 1900. L'habile artisan n'a pas été moins apprécié pour la composition de balcons, de lustres, d'écrans, où notre flore française a été interprétée par la forge et le repoussé aussi habilement qu'elle le fut jamais.

L'initiative, partie de France, a gagné les nations voisines. Un Génevois, M. Wanner, exposait deux départs de rampe en fer forgé de valeur inégale au point de vue de la composition, mais d'une exécution remarquable, qui serait plus apparente encore si la pièce forgée du départ n'était pas complétée par des ailes rapportées en tôle, dont l'épaisseur trop faible jure avec les dimensions de la partie faite à la forge. Il exposait aussi une marquise, portée sur d'élégantes consoles en fer.

Les serruriers allemands semblent s'être acharnés à exécuter en fer des pièces énormes, au grand détriment de l'effet d'une matière très résistante en faible épaisseur. Aussi les objets de fer forgé exposés dans les sections allemandes ont-ils généralement l'aspect d'objets en fonte.

Il faut faire exception pour les balustrades en fer forgé du hall de la section allemande à l'esplanade des Invalides, dont le tracé est bien étudié pour le fer et dont la décoration florale est largement traitée.

Parmi les ouvrages de ferronnerie les plus intéressants qui aient été exposés, il faut citer encore les belles grilles forgées formant la clôture de la section allemande de la métallurgie au Champ-de-Mars.

Ni l'Angleterre ni la Belgique n'étaient représentées par des œuvres bien caractérisées, et cependant le travail du fer est en honneur dans ces deux pays. Il semble, toutefois, à en juger par l'exposition d'un serrurier de Bruxelles, qu'on soit plus préoccupé hors de France de la virtuosité que de la décoration rationnelle du métal.

Cette virtuosité, nous la retrouvons sans doute dans les ouvrages de M. Marrou de Rouen, de MM. Bergeotte, Bergue, Fontaine, Bricard; mais elle est toujours tempérée par le goût français, auquel les étrangers ont encore une fois rendu hommage en acquérant pour leurs musées les plus belles pièces exposées par nos artisans.

Le fer tend de plus en plus à prendre dans l'Art moderne la place que lui assignent les qualités qu'il possède, à l'exclusion de toute autre matière. Quant aux formes décoratives, comme elles dépendent de ces qualités, les artistes ne peuvent en tirer parti sans les connaître. La matière n'est rebelle qu'aux ignorants.

LUCIEN MAGNE.

Le Pavillon royal de la Grèce (M. Lucien MAGNE, architecte).

Pierre Roche. — *L'Effort*, plomb et grès
(Appartient à l'État).

UN ARTISTE INVENTEUR

PIERRE ROCHE

Pierre Roche. — Masque décorant une fontaine, grès et plomb.

C'est un esprit fort curieux et essentiellement original que celui de M. Pierre Roche.

Comme beaucoup d'artistes de notre génération, notamment Dampt et Th. Rivière, il s'est lassé des matières ordinaires et des techniques courantes; il a cherché à formuler sa pensée, à fixer son impression d'une façon neuve et qui le satisfît. Sculpteur, la couleur l'a hanté; peintre, le relief lui a paru nécessaire. Dans la nature, le relief et la couleur sont inséparables; leur divorce, en art, est le résultat d'abstractions et la conséquence du principe de l'unité de matière. Mais ce principe a subi le sort de la règle des trois unités dans le drame. Pourvu qu'on ne fausse pas la matière, qu'on ne la farde pas, qu'on ne lui fasse pas jouer un rôle pour lequel elle n'est pas faite, l'alliance est permise des matières diverses, et voilà la couleur introduite logiquement dans le modelé.

M. Pierre Roche a usé du jeu des matériaux. Aujourd'hui même, dans un tombeau *laïque* auquel il travaille, et qui doit être érigé au cimetière de Nancy, le bronze, la pierre, la céramique et le vitrail mettent leur accent propre et forment une harmonie. Dans cette œuvre, dont, malheureusement, je ne puis parler plus en détail, l'artiste a innové au triple point de vue de la forme, de la matière et du sentiment. C'est une philosophie nouvelle qui se dégage de ce tombeau.

Pierre Roche. — *Avril.*

Dans d'autres créations, il a usé de l'émail; dans d'autres, comme dans telle statuette de la Loïe Fuller, dont il s'est constitué le portraitiste et M. Roger-Marx, l'écrivain (ces trois noms sont indissolublement liés); comme dans telle figure étrange et « horrifique » de la *Mort*, — il a *lustré* la terre par le simple effet de la flamme du chalumeau, qui tantôt *oxyde* et tantôt *réduit,* selon qu'on la promène plus près du bec ou plus près de la pointe. L'analyse chimique montre, en effet, que la pointe de la flamme augmente l'oxygène du corps qu'elle lèche, et, au contraire, que sa partie centrale enlève de cet oxygène, de telle sorte que la combinaison de ce gaz avec le fer, par exemple, ou le cuivre contenus dans la terre, produit, dans le premier cas, un oxyde de fer (rouge) ou de cuivre (vert), et que, dans le second cas, l'absence de cette combinaison laisse au métal sa couleur naturelle, noirâtre pour le fer, rougeâtre pour le cuivre. On modifie la coloration en ajoutant des sels appropriés.

C'est M. Bigot, je crois, qui a initié M. Pierre Roche aux secrets de la chimie; M. Roche n'a jamais, toutefois, détourné sa pensée de son art. La science qu'il avait acquise ne devait lui servir qu'à découvrir des modes inusités d'expression.

Ainsi, pour l'utilisation *durable* de la neige en tant que matière décorative : supposez une statue de bronze creuse, dans laquelle passe un courant réfrigérant, du genre de celui qui forme la glace dans les établissements de patinage. La vapeur d'eau dont l'air est saturé se condense sur le métal, se cristallise et devient neige. Un nouvel élément décoratif est ainsi trouvé, car, tant que le courant passe, la neige persiste.

On voit jusqu'où va le génie inventif de M. Pierre Roche. Les statues de neige n'ont pas été exécutées, parce qu'il faut, pour les obtenir, une installation compliquée et coûteuse. Mais, quand il s'abandonne à des imaginations plus rassises, il n'est ni moins *trouveur* ni moins artiste. Modeleur, il possède le sens de la forme inédite, comme dans cette girouette figurée par une femme courant, dont la longue robe flottante offre la prise au vent. Peintre, il colore sa sculpture, tantôt par la diversité des matériaux, comme dans tel masque de fontaine dont le visage est de plomb, les cheveux et la barbe de grès, et tantôt par le simple jeu de la lumière, comme dans cette élégante statue du quai d'Orsay, *l'Avril,* si jolie de mouvement et de sentiment, et dans ces deux cariatides de la rue Réaumur, dénommées Blonde et Brune. Et, bien qu'en pierre blanche, ces deux têtes de femme sont, à ne pas s'y tromper, l'une blonde et l'autre brune, car la première, aux yeux mi-fermés par le rire qui entr'ouvre sa bouche, présente à la lumière un ensemble de surfaces saillantes et de larges méplats, tandis que l'autre, aux sourcils froncés, aux yeux cave s

montre de puissantes ombres qui la différencient de sa voisine. Ce n'est pas un autre procédé qu'a employé Michel-Ange pour son *Pensieroso,* et qu'emploient, du reste, les vrais sculpteurs. Mais n'y excelle pas qui veut.

On ne peut tout citer, dans le court espace d'un article, des œuvres curieuses, singulières, profondément neuves de M. Pierre Roche. Les lecteurs de cette Revue se souviennent de la *Coupole à reflets métalliques* qui fut exposée au Salon du Champ-de-Mars en 1899, et dont l'auteur décrivit lui-même l'ingénieux agencement, dans le numéro de février de l'année suivante. Ici, M. Roche, tout en demeurant coloriste et céramiste, se révélait architecte. Architecte, il le fut encore, dans ce théâtre de la Loïe Fuller, de la rue de Paris, que des millions de personnes ont vu — mais sans se douter qu'il était de lui. Il était de lui et de la danseuse elle-même, quoique une seule signature s'y lût, celle du constructeur. M. Roche et la Loïe Fuller peuvent lui faire don de cette gloire. Ce théâtre avait l'apparence d'une grande robe, et c'est bien ce qu'il fallait à la divine artiste, dont la robe se métamorphose chaque soir en flammes, en fleurs, en insectes de feu. Je mentionnerai encore une forme de lampe, assurément inattendue, celle d'une mouche au ventre lumineux; un broc d'étain, grenouille et feuilles aquatiques; un meuble-cabinet, en bois et carreaux de grès modelés; des frises de grès décoratives, des médailles, encore inachevées, dont celle de la Loïe Fuller, pour la *Société des Médailleurs,* avec deux armes au revers, et celle d'un Conseiller d'État, M. Marcel, dont le revers porte un centaure et cette devise : *Centaure... et sans reproche!* Le *calembour* n'est pas de l'artiste, il est du Conseiller d'État. Et le reste, toujours invariablement marqué au coin de l'inédit, de l'effort, du beau. Mais j'ai hâte d'arriver à une autre trouvaille, *l'églomisation.* L'églomisation consiste à fixer une feuille d'or ou un paillon sous une matière transparente, à inciser cette feuille et à remplir les hachures et les vides par un vernis. Le dessin apparaît, coloré sur fond de métal, ou métallique sur fond coloré, suivant que le vernis forme le dessin ou qu'on a *épargné* le paillon. M. Roche n'a pas inventé ce procédé; il l'a retrouvé et renouvelé, abandonné qu'il était depuis la Renaissance[1]. Sous sa main, il est devenu reliures, et il est devenu affiche, affiche *(Salon des Cent)* plus variée et plus éclatante que celles faites en céramique ou en mosaïque, et reliures curieuses autant que tentative d'art légitime, puisque c'est un parchemin transparent — une peau — qui forme la couverte

Pierre Roche. — Lampe.

Pierre Roche. — Broc d'étain.

1. Voir l'article que M. Roche a consacré à l'*églomisation,* dans la *Revue encyclopédique* du 20 novembre 1897. Mais, depuis, l'auteur, avec l'aide pratique de M. Georges Charpentier, a développé le procédé, et il est évident qu'il n'est pas encore au bout de ses applications.

du dessin et le corps de reliure. L'églomisation, qu'on pourrait définir un émail retourné, est appelée à un certain avenir, et son rôle dans la décoration — plus, à vrai dire, que dans l'estampe — se généralisera vite, lorsque le procédé, facile en somme, sera davantage vulgarisé.

Pierre Roche. — *Le Stylite*, d'après une gypsographie.

Mais où M. Roche est tout à fait personnel, c'est dans ses *gypsographies*.

La gypsographie — le terme est aujourd'hui consacré, et sa signification est connue (*gupsos*, plâtre; *graphô*, j'écris), — est née de la contemplation des papiers japonais, « dont la substance, d'un brillant assourdi, nacrée, et d'une souplesse résistante et tenace, devait tenter les sculpteurs. » Elle permettait de faire jouer, opulemment, les ombres et les lumières, de répartir les saillies et les dépressions, de *modeler* dans cette matière flexible et indéchirable, qui ressemble par sa couleur à l'ivoire[1].

Tel est le point de départ. Mais jusqu'où devait-on aller? Certains, comme MM. Roty, Alexandre Charpentier, Desbois, se contentaient de modeler le papier comme on modèle une médaille ou une plaquette. Ils appliquaient à la matière nouvelle un procédé nouveau, le foulage du papier dans une matrice de plâtre ou de cuivre, mais n'en obtenaient que des effets connus. C'était un gaufrage, plus délicat, plus artiste, et, quand, comme M. Charpentier notamment, ils employaient la couleur, le relief n'était qu'un adjuvant du dessin, agréable, curieux, mais sans que sa fonction parût nécessaire. Tel, le procédé japonais dans les *sourimonos*. Écrasez la planche, l'estampe reste.

M. Pierre Roche ne s'en est pas tenu là. Il a conçu une estampe dans laquelle le relief et la couleur auraient chacun leur rôle indispensable, l'un complétant l'autre. Effacez la couleur, l'estampe est insignifiante; supprimez le relief, elle devient inintelligible. La

1. *La gypsographie et son avenir*, article de M. Pierre Roche (*Revue encyclopédique*, du 15 août 1896). On verra dans cette étude la technique de la gypsographie, sur laquelle nous croyons inutile d'insister ici.

couleur n'est plus un simple agrément, elle est révélatrice comme dans une aquarelle; le relief n'est pas le soulignement de l'effet, il est l'effet lui-même, comme dans la sculpture.

Ce caractère imprévu de la gypsographie — qui lui a fait donner par M. Roger Marx la dénomination d'*estampe de sculpteur,* et qu'on pourrait tout aussi bien appeler un *bas-relief de peintre* — n'est pas l'effet d'une simple recherche de procédé. Il y a plus; il y a la manifestation d'un tempérament d'artiste. Le procédé, en effet, est né de la nécessité de traduire des impressions d'un ordre tel que ni la sculpture ni l'estampe en couleurs n'auraient pu les rendre comme M. Roche les avait ressenties. Il a vu relief et couleur tout à la fois; on le sent et on en a la conviction, quand on contemple les cinquante gypsographies actuellement exposées chez Sagot[1], œuvres tout d'un jet, et qui semblent se rattacher, non comme facture, mais comme sentiment, aux impressionnistes.

Pierre Roche. Composition pour une girouette.

Car ce sont bien des impressions, des moments de l'heure et des aspects de lumière, que chacune de ces épreuves tirées sur la même matrice de plâtre! Successivement, nous voyons se transformer, s'alléger ou s'épaissir l'atmosphère, le ciel, la brume, le roc ou le feuillage. Ici, la *Meuse* montre un soleil rose et des moulins blancs, parmi des vapeurs d'un gris argenté et une eau couleur d'ardoise; là, le soleil est devenu plus rouge, l'eau plus verte, les nuages plus violacés. D'analogues modifications font des pièces uniques de chaque tirage de *Broeck,* de l'île de *Marken,* de *Monnikendam,* ces pures sensations de Hollande, du *lac de Garde,* des *Diablerets*, de la *Rhune,* du col de *Pillon*, d'*Aigremont,* de cette significative *Danseuse cambodgienne* qui, sous la caresse d'une touche de terre de Sienne, fait songer à un dessin de Rodin, du *Stylite,* des *Filles d'Oubli,* de *la Zéda,* de la *Vague,* du *Soulier de la Loïe Fuller,* toutes impressions premières ou compositions qui révèlent un génie impromptu, comme celui que nous avons coutume d'admirer chez notre grand Claude Monet.

Mais un autre nom me vient aussi sous la plume, quand je pense à l'originalité instinctive de M. Roche, et ce nom est celui de M. Henri Cros. Cros, savant, écrivain, artiste; Roche, écrivain, artiste et savant, moins sans doute que l'inventeur de la pâte de verre, mais à un degré très voisin. Et l'un et l'autre ayant l'esprit large, s'intéressant aux manifestations les plus diverses de l'activité humaine, et tous deux révélant dans leurs œuvres figurées ce sentiment de la décoration qui est la preuve de la qualité de leur goût.

Clément-Janin.

1. Sagot, 39 *bis,* rue de Châteaudun.

Une vue de Hanau. Dessin de M. Winkler, professeur à l'École de Hanau.

L'ORFÈVRERIE EN ALLEMAGNE

HANAU — L'ACADÉMIE ROYALE DE DESSIN

(Suite [1]).

Winkler. — Plaquette en argent.

Nous avons retrouvé, à l'Exposition universelle, quelques œuvres des professeurs dont nous avons cité les noms dans nos précédents articles. C'est une occasion nouvelle qui nous est offerte, pour parler de leurs productions.

C'est à l'esplanade des Invalides, dans la galerie supérieure, qu'en a pu voir cette petite section. Elle comprenait trois salles où nous avons aperçu des envois assez élégants des bijoutiers de Pforzheim et quelques œuvres originales fournies par l'École d'art industriel de cette ville. Nous y avons encore remarqué les productions d'artistes, tels que MM. Max Wiese, Offterdinger, Hermann, Götz, Rudolph Meyer, de Gmünd-en-Souabe, et enfin les belles pièces, très riches, très opulentes, exécutées par les orfèvres de Berlin, MM. Werner et Hugo Schaper.

M. Max Wiese était représenté par deux gracieuses figurines, une *Charmeuse de serpents* et l'*Amazone blessée*. Le directeur de l'Académie de Hanau n'a pas voulu nous montrer son talent par des objets de plus grandes dimensions. La *Charmeuse* — en argent légèrement doré — tend le bras qui supporte le reptile, devenu obéissant et se redressant dans l'air. Elle est accroupie à l'orientale, sur une peau de bête; presque nue, elle a

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, même volume, page 125. — Notre excellent ami et collaborateur Antony Valabrègue, auteur de cette étude, qui devait être par lui poursuivie avec l'amour et le soin minutieux qu'il mettait dans tous ses travaux, est mort, hélas! sans avoir pu l'achever. Ce sont les dernières pages sorties de sa plume. La presse tout entière a fait l'éloge de l'écrivain délicat, du poète si fin, du critique si avisé que fut Valabrègue. Depuis vingt ans, il était un des collaborateurs les plus précieux de cette Revue. La perte que nous avons faite en lui nous est profondément douloureuse. V. CH.

MIROIR A MAIN, FLACON, MÉDAILLON, BOITE, décor *iris*.
Travail d'élève (compositions dessinées par M. HILMAR).

Truelle à poisson. Travail d'élève (M. Glock).

les seins recouverts de colliers qui retombent et les flancs entourés d'une ceinture d'or à demi transparente et mêlée de pierreries et de perles. On remarquera la variété des matières réunies par le statuaire. Dans l'*Amazone*, M. Max Wiese a recherché des effets d'un autre genre; nous notons encore la diversité des colorations, l'emploi habile de l'or à côté de l'argent. La guerrière est assise sur son bouclier; sa hache est posée à son côté. La chevelure et les draperies sont dorées, l'expression du visage est énergique, l'amazone semble contenir sa souffrance et elle se repose.

M. Offterdinger a modelé avec soin quelques ouvrages, entre autres un grand plat décoratif. Comme une sorte de représentation collective de l'École, nous avons aperçu une série de bijoux, la plupart dans le goût moderne, miroirs, broches, face à main, boucles, bonbonnières, etc. N'y a-t-il pas, dans la participation des professeurs et des élèves bien classés de l'Académie, une démonstration effective de la valeur de l'instruction donnée dans cet établissement?

Broche. Travail d'élève (M. Philippe Fink).

***

Comment l'Académie de Hanau est-elle parvenue à de tels résultats? Quelle est l'organisation de cet enseignement? Voilà ce que je voudrais succinctement indiquer.

Tout d'abord, il faut rendre hommage à la qualité exceptionnelle de ses professeurs: à M. H. Heck, dessinateur et statuaire, chargé d'un cours supérieur de dessin d'ornement; à M. L. Beschor, qui enseigne la bijouterie et dirige l'atelier de travail pratique; à M. J. Eitzenberger, chargé de la classe de modelage d'ornements et de bijoux; à M. Winkler, surtout, professeur d'histoire et d'art, érudit éminent, et qui est le théoricien de l'École. Tous ces professeurs et d'autres que nous ne nommons pas, sont des hommes distingués, ayant fait leurs preuves, et il n'est pas étonnant qu'ils aient si vite obtenu de leurs élèves des progrès vraiment remarquables.

Le budget de l'École permet de ne négliger aucune branche de l'instruction professionnelle des arts du métal. Les dépenses de l'État pour cet établissement ont été portées pour

l'année scolaire 1898-1899, à 74,330 marks. Elles ont suivi, depuis qu'il a été question de la réorganisation, une marche ascendante, que nous pouvons établir ainsi: en 1879-1880, le budget, était de 17,020 marks; en 1888-1889, de 54,690 marks; en 1898-1899 de 74,330 marks.

Dans le dernier budget est inscrite une somme de 5,000 marks. Elle est affectée aux frais généraux de l'atelier spécial de M. Beschor. Celui-ci, pour enseigner d'une façon technique l'orfèvrerie et la bijouterie, a besoin de matières premières, de la meilleure qualité et absolument authentiques, dont l'emploi lui est largement assuré. Les modèles exécutés par M. Beschor et ses élèves sont, d'ailleurs, considérés comme offrant toutes les conditions possibles de réussite, puisqu'ils sont, en majeure partie, achetés par les fabricants de la ville.

Un autre atelier spécial pour la ciselure a été également installé et muni de l'attirail nécessaire. Il est placé sous la direction de M. Offterdinger; son fonctionnement est organisé d'une façon non moins libérale.

Les élèves de l'École doivent verser, conformément à l'usage adopté, dans les établissements du même ordre, une somme annuelle de cinquante marks. Cette rétribution se trouve portée, pour les étrangers, à trois cents marks. La recette provenant de ces versements s'est élevée, pour l'année dernière, à 11,220 marks.

Vase en argent. Travail d'élève (M. Oberländer).

Le nombre des élèves de l'Académie a été de 257 contre 243 en 1897-1898; il faut ajouter à ce chiffre 39 jeunes filles contre 36, l'année précédente. Nous remarquerons incidemment que ces élèves ne fréquentent pas tous l'École de la même façon. L'enseignement est divisé en deux parties bien distinctes: les cours suivis par les jeunes gens qui peuvent donner tout leur temps pendant la matinée et l'après-midi; les cours suivis par les apprentis, avec l'agrément des patrons qui les occupent.

Boucle de ceinture. Travail d'élève (M. Ph. Fisk).

Des classes du soir ont été aussi instituées, identiques à nos classes d'adultes. Ce ne sont point celles qui nous paraissent le plus intéressantes, mais on ne saurait méconnaître leur utilité, pour les personnes de toutes les conditions qui habitent la ville. Nous nous prononçons, quant à nous, très énergiquement en faveur du système qui permet à l'apprenti de fréquenter à la fois l'atelier et l'École.

L'ensemble des études comporte une durée de trois ans; une règle des plus rigoureuses, une discipline stricte président aux diverses méthodes d'enseignement. Quant aux résultats, nous avons pu les juger, d'après les travaux des élèves qui ont été

Vase en argent. Travail d'élève (M. Hamburger).

exposés. Nous avons remarqué la liberté, d'allures, la justesse de compréhension l'amour de la réalité, qui les caractérisent.

Bijoutiers, joailliers, ciseleurs, dessinateurs ou lithographes, ils savent faire vivre la fleur et la plante, et mettre vigoureusement en vue la décoration florale et végétale. Quelques-unes de ces esquisses, qui semblent purement plastiques, répondent, quand même, à une inspiration franchement naturelle. On sent la fleur épanouie, charnue, brillante et pleine de fraîcheur et de sève, dans plusieurs ouvrages dus à des jeunes gens bien doués, tels que M. Hilmar[1]. Quel intérêt n'y a-t-il pas à suivre cette transformation, ce passage de la reproduction artistique à l'interprétation industrielle! L'Académie de Hanau, dans ses meilleures leçons, dans ses démonstrations les plus efficaces et les plus positives, se tient à l'écart de toute sécheresse de lignes par trop matérielle, de toute formule étroite et restreinte, qui serait donnée en vue d'exigences purement utilitaires.

L'Académie de Dessin possède un riche matériel d'instruction, une bibliothèque renfermant des ouvrages de toutes sortes, de nombreux recueils de planches, de dessins et de reproductions d'ornements. Un musée spécial, un musée artistique et technologique, qui n'a pas l'importance de celui de Pforzheim, mais qui s'accroît chaque année, est installé dans plusieurs salles.

Des dons du gouvernement, des dons de quelques particuliers ont permis à l'École de pourvoir à certaines dépenses exceptionnelles et de subventionner des voyages d'études, accomplis par les élèves et les professeurs. Il nous semble, en jetant les yeux de tous côtés, que l'École est munie de tout ce qui lui est nécessaire : le prêt des livres, des planches, des modèles, des échantillons, se fait largement. Nous voyons nettement quels sont les avantages offerts à une ville par un Musée pourvu d'une bibliothèque, d'un attirail scolaire et d'un laboratoire. Le Musée n'est plus isolé, comme tant d'établissements que nous connaissons en France. Nous avons retrouvé, à Hanau, nos principales revues d'art françaises et nos dernières publications. Le Musée vient de s'enrichir d'une série de médailles et de plaquettes de nos artistes, dont le talent est universellement reconnu.

Broche. Travail d'élève (M. Ph. Fink).

Les « moyens d'action », les ressources de propagande dont dispose l'Académie de

1. Dans le compte rendu de l'École, nous trouvons M. Hilmar mentionné comme ayant obtenu la grande subvention de l'État de 500 marks (625 fr.).

Hanau, sont bien établis. Comme résultat essentiel il en découle des rapports plus étroits avec l'industrie locale, aidée, conseillée, dirigée parfois même, renouvelée par une sorte d'inspiration individuelle ou officielle.

Plat en argent. Travail d'élève (M. Leser).

Comment s'étonner, après cela, si l'industrie de l'orfèvrerie est de plus en plus en progrès à Hanau? Elle est représentée actuellement par 78 fabriques, dont 14 pour l'orfèvrerie d'argent, 11 pour les chaînes, 53 pour la bijouterie et la joaillerie, comprenant des objets variés et aussi des chaînes en or. Ces diverses maisons font travailler plus de 1,700 ouvriers. Voici les chiffres communiqués officiellement par le dernier rapport de la Chambre de Commerce : *hommes, 1,363; femmes, 370.*

La bijouterie et l'orfèvrerie de platine sont représentées à Hanau par 3 fabriques, qui emploient près de 40 ouvriers. Dans la ville et dans ses environs immédiats, on compte 15 maisons pour la taille des diamants; elles occupent près de 200 ouvriers. Une autre taillerie, et non des moindres, est établie à Kesselstadt, jolie petite localité qu'on rencontre au delà du Main, et où s'élève le vieux château des landgraves, Philippsruhe.

Nos lecteurs ont eu l'occasion de passer en revue cette année à l'Exposition la production de l'orfèvrerie allemande. Ils ont remarqué certainement quelques-unes des belles pièces traditionnelles, vidrecomes pansus, hanaps de corporations, cornes à boire, coupes décernées aux vainqueurs des courses, aux vainqueurs

Broche en émail, or mat, pierres et perles par M. Naas, professeur à l'Académie de Hanau.

Médaillon.
Travail d'élève (M. Ph. Fink).

de tout concours. Ils ont vu ces services à bière, aux formes si variées, qui sont l'ornement des riches maisons, qui font partie du trésor intime des familles; ces somptueux surtouts de table, dont la décoration rappelle à la fois la symbolique de la Renaissance et les idées allégoriques du Moyen-Age. Parmi les œuvres importantes qui figuraient à l'Exposition universelle, nous signalerons un *Aigle* en argent, d'assez grandes dimensions; c'est un envoi de la maison Neresheimer. Il faut signaler aussi les envois de MM. Schleissner, de Hanau, et dont nous avons donné la reproduction dans nos précédents articles. Les mêmes fabricants ont exposé d'autres objets de style rococo ou de style Empire, entre autres une corbeille de table, commandée pour le prince Eitel, fils aîné de l'empereur Guillaume.

Nous avons pu nous rendre compte des diverses tendances de l'orfèvrerie allemande contemporaine, suivant des voies anciennes, cherchant aussi des voies modernes, se renouvelant dans les formes, les procédés, les alliages, les mélanges de substances et de métaux. Il est inutile de dire qu'elle subit, sur bien des points, les influences, les fantaisies, les modes, qui deviennent internationales.

La joaillerie suit aussi tous les caprices du goût; elle reçoit son impulsion de Paris, de Londres ou de Vienne. Elle répond à un désir de plaire, raffiné et recherché.

La mondaine de Berlin ou de Francfort demande à porter des matières précieuses, bien voyantes et de dimensions plus grandes que celles qui conviendraient à une Française.

Quelques maisons de Hanau, entre autres la maison Kreuter et Cie, participent au mouvement de rénovation industrielle et nous offrent des assortiments, qui à certains points de vue sont fort remarquables. La bijouterie, l'horlogerie ont établi de même dans cette ville des spécialités qui luttent avec des succès différents.

Nous ne voulons pas nous étendre ici sur une partie exclusivement commerciale. Nous avons tenu à suivre l'Académie de dessin dans ses travaux et dans son rôle. C'est qu'il y a aujourd'hui une leçon à tirer, avant tout, de l'étude de ces établissements, dont on a examiné tous les rouages, et dont on reconnaît l'habile fonctionnement.

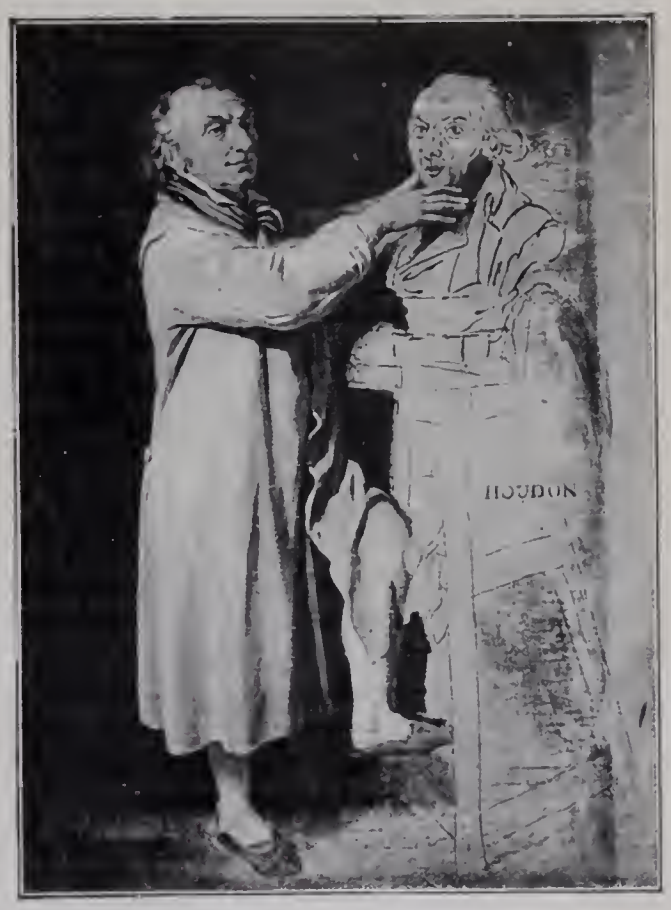
Antony VALABRÈGUE.

Fourchette à poisson.
Travail d'élève (M. Glock).

CHRONIQUE DU MOIS

Petites expositions. — Un livre de M. A. Quantin.
La Discussion du budget des Beaux-Arts et le Rapport de M. Georges Berger.
Les livres d'étrennes. — Mort de l'orfèvre A. Fannière.

L'Exposition universelle de 1900 a-t-elle lassé pour quelque temps et épuisé la curiosité du public à l'égard des productions industrielles et des arts du décor? Elle était si vaste, si prodigieusement variée, qu'il semble bien, en effet, qu'on n'en recommencera pas de sitôt une semblable...



Houdon, par BOILLY (Musée de Lille [1]).

Mais, cependant, voici que déjà les organisateurs de l'Exposition internationale de Glascow se mettent à l'œuvre et trouvent tous les concours qu'ils veulent. En outre, à Saint-Pétersbourg, va s'ouvrir dans quelques jours une « exposition internationale, artistique et industrielle, de céramique et de verrerie », qui compte nos principaux fabricants français comme exposants. A Bordeaux, la *Société d'Art moderne* inaugure sa deuxième exposition, et celle-ci s'annonce comme un succès, grâce à la participation de nos maîtres décorateurs, les Gallé, les Dampt, les Lalique, les Grasset, etc.

Enfin, nous voyons qu'à Paris, dans ces deux derniers mois de l'année, les expositions particulières se succèdent sans interruption, et les visiteurs continuent à y affluer. D'abord, nous avons eu, à l'*Art moderne,* 18, rue Tronchet, l'exposition de ce sculpteur si personnel, si fantaisiste, qu'on nomme Ringel d'Illzach, qui, après tant d'œuvres décoratives par lesquelles il a affirmé son originalité, nous montre de curieuses recherches de pâtes de verre. Puis, c'est M. Lachenal, l'infatigable céramiste qui, à la galerie Georges Petit, a fait, en novembre, son exposition habituelle, toujours intéressante. La Société moderne des Beaux-Arts lui a succédé, et nous ne parlons pas de plusieurs autres, comme « l'exposition d'étrennes d'art » du journal *la Plume,* etc. Le besoin pour nos artistes de se produire, de se manifester au public, semble aller toujours en augmentant. Il faudra bientôt, néanmoins, qu'ils trouvent quelque forme nouvelle et ingénieuse pour attirer la foule...

***

Les ouvrages sur l'Exposition universelle commencent à faire leur apparition à l'occasion des étrennes. Le premier qui nous est envoyé est celui de notre ami A. Quantin : *L'Exposition du siècle,* édité par la Revue *le Monde moderne.* C'est une vue à vol

1. Cette gravure et la suivante sont extraites de l'ouvrage de M. Louis Gonse : *Les Chefs-d'œuvre des musées de France.* Paris, Société française d'éditions d'art, L. Henry May.

Étude de vierge par Prud'hon (Musée de Dijon).

d'oiseau, un compte rendu rapide et pittoresque, accompagné d'innombrables gravures. Vrai tour de force au point de vue du luxe et du bon marché! C'est l'Exposition mise à la portée de tous.

Mais les livres de fond sur l'Exposition, ceux qui s'adressent aux spécialistes et contiennent des études sérieuses, sont encore sur les chantiers : on ne les verra éclore qu'en 1901.

***

La Chambre des députés a discuté dans ses séances des 7 et 10 décembre le budget des Beaux-Arts. Le Rapporteur était M. Georges Berger, dont il faut citer comme une œuvre absolument exceptionnelle le remarquable rapport plein de faits, de renseignements et de vues personnelles. Nous aurons à faire plus d'un emprunt à ce beau travail. M. Georges Berger voudrait, et il a bien raison, étendre les attributions des services des Beaux-Arts en France et donner au directeur plus d'autorité et d'indépendance, en le revêtant du titre de sous-secrétaire d'État. La Chambre ne l'a pas suivi dans cette voie. Elle a eu tort, selon nous. Nous dirons prochainement pourquoi.

***

Savez-vous combien il existe de musées dans les départements, en France? Il y en a plus de 350, dont une centaine au moins contiennent des tableaux anciens. Aucun pays, sauf l'Italie, ne renferme une telle quantité de peintures. Suppression des couvents, confiscation des biens d'émigrés, envois de l'État, dons, acquisitions, ont constitué, en l'espace d'un siècle environ, ce prodigieux amas de richesses. Si l'on totalise l'ensemble de ces tableaux, on arrive à un chiffre formidable qui dépasse *quarante mille*. Sur ce chiffre, il y a plusieurs centaines d'œuvres hors pair.

Ce sont celles-là qu'étudie M. Louis Gonse dans le superbe volume que fait paraître pour les étrennes la Société française d'éditions d'art, sous ce titre : *Les Chefs-d'œuvre des musées de France*. L'illustration en est aussi soignée que son texte est savant. Un second volume, consacré à la sculpture, complétera l'an prochain ce monument qui manquait à un musée des départements et qui fera le plus grand honneur à M. Louis Gonse.

***

On a annoncé le 1er de ce mois la mort d'Auguste Fannière, l'orfèvre bien connu dont on a admiré les œuvres à la centennale de l'Exposition universelle aux Invalides. Il avait quatre-vingt-deux ans, et ne travaillait plus guère depuis 1878, année où il obtint la rosette d'officier de la Légion d'honneur. Mais sa célébrité fut grande et sa place restera considérable dans l'histoire de l'orfèvrerie en ce siècle. Auguste Fannière mérite une étude biographique, qui lui sera consacrée dans cette Revue.

JUDEX.

FIN DU VINGTIÈME VOLUME

Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou. — G. Chapon, *directeur*. — Rue Guiraude, 11.

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

Raphael Collin. — Étude pour son plafond du nouvel Opéra-Comique . . . . . Frontispice

L. Préaubert. — 1. Tapisserie toile, fond vieil or, décor irisé; 2. Tapisserie toile, décor mauve 8

Jules Dalou. — *Le Triomphe de la Paix,* grand bas-relief 24

Exposition Universelle de 1900. — Manufacture nationale de Sèvres. *Frise de l'Histoire de l'Art,* décorant le grand Palais des Beaux-Arts (fragments). Exécutée en grès polychrome, carton de M. Joseph Blanc; sculpture de MM. Fagel, Sicard et Baralis 32

Salon des Artistes français. — R. Foy. Bijoux or, émaux, ivoire, pierres gravées et pierres précieuses 40

Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. — 1. F. Montenard. *Les Vendanges,* panneau décoratif; 2. E. Bonnencontre. *L'Été prodigue les fleurs;* 3. Levy Dhurmer. *L'Éden,* triptyque 56

Exposition Universelle de 1900. — Manufacture nationale de Sèvres. — Em. Fremiet. *Surtout de table en biscuit de Sèvres* (principales pièces), exécuté pour le Président de la République . . 64

Vases en porcelaine de Sèvres 76

Exposition Universelle de 1900. Orfèvrerie allemande. — Hermann Götz. — 1, 3, 4. Prix d'honneur offerts par S. A. R. le Grand-Duc de Bade aux vainqueurs des courses d'Iffezheim. — 2. Prix d'honneur offert pour les mêmes courses par le Ministère de l'Intérieur du Grand-Duché de Bade. . 84

Max Wiese, directeur de l'Académie royale de dessin de Hanau. — 1. *La Musique;* 2. *Fête de Bacchus;* 3. *Sacrifice à Minerve.* Bas-reliefs 88

Exposition Universelle de 1900. — Louis Chalon. — *Les Hespérides,* vase de jardin exécuté en grès Émile Muller (hauteur, 2m50; diamètre, 1m70) 96

Louis Chalon. — *Mort de Sardanapale* 104

L'Enseignement du dessin dans les Écoles de filles au Japon. — École normale (filles); travaux d'élèves : 1. Exercice de pinceau; 2. Dessin calqué; 3. Dessin copié; 4. Composition 112

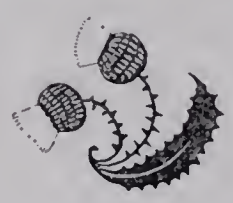
Exposition Universelle de 1900. Orfèvrerie allemande. — Hermann Götz. — Surtout de table 124

Exposition Universelle de 1900. — Classe de l'Orfèvrerie (Allemagne). M. Hermann Götz. — Vidrecome offert par les brasseurs badois à S. A. R. le Grand-Duc de Bade. 2, 3, 4. Prix d'honneur offerts par S. A. R. le Grand-Duc de Bade aux vainqueurs des courses d'Iffezheim 128

Exposition Universelle de 1900. — Décoration du Château-d'Eau (M. Paulin, architecte). — A. Octobre, Figures décoratives du fronton. — H. Cordier, *Chevaux et Naïades,* haut-relief en plâtre. . . . 132

Salon de la Société des Artistes français. — P.-E. Richard. 1. Châtelaine, *Junon,* or; montre, *plumes de paon,* or; broche, *Amour et Psyché;* petite châtelaine, *myosotis;* montre, décor *myosotis,* or. 2. *Sainte Cécile,* plaquette or (en collaboration avec Ed. Becker). F. V..., éditeur. 3. M. Giot. — Carafon de cristal, garniture *iris* 144

Ph. Wolfers. — *Pavots,* vase en argent repoussé et ciselé (hauteur, 95 centimètres). 151
Ph. Wolfers. — 1. *Chauves-Souris,* bracelet or émaillé, opales sculptées; 2. *Nénuphar,* boucle or émaillé, opale sculptée et rubis; 3. *Léda,* collier, figurine en ivoire, émaux, saphir, rubis, perles fines; 4. Applique pour ceinture, or émaillé, turquoise; 5. *Les Cygnes,* bracelet or et émaux. . 156
Exposition Universelle de 1900. — Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs. *Partie d'une salle de bain,* appartenant à Mme la comtesse Jean de Ganay 168
Exposition Universelle de 1900. — Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs. Tenture du *Salon du Fer,* exécutée au pochoir sur toile à peindre, d'après les dessins de M. A. Karbowski. 172
Exposition Universelle de 1900. — E. Robert. — 1. Grille de clôture en fer forgé pour devanture de magasin; 2. Panneau de porte en fer forgé ajusté sur verre. 176
Exposition Universelle de 1900. — Manufacture nationale de Sèvres. Fragment, exécuté en grès polychrome, du Petit Palais projeté pour 1900, par MM. Risler, architecte, et Coutan, sculpteur. . 192
René Lalique. — Agrafe de manteau (eau-forte de Loys Delteil) 200
René Lalique. — 1. Cadre émaillé; 2 et 3, Pents-à-col, appartenant à Mme Waldeck-Rousseau. . 208
E. Robert. — Portes d'ascenseurs en fer forgé 212
Exposition Universelle de 1900. — Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs. *Salon du Bois,* ameublement et décoration en bois de platane d'Algérie sculpté, tenture en soie brochée de ton mat et rosé, panneau peint par M. Albert Besnard 216
Exposition Universelle de 1900. — Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs. Panneau de M. Albert Besnard, décorant le salon principal *(Salon du Bois).* 220
Phil. Wolfers. — *Le Paon,* vase en cristal sculpté, pied en argent patiné d'ors et garni d'opales du Mexique. *Les Flammes,* vase en cristal sculpté, monture en argent patiné 224
René Lalique. — 1 et 2. Peignes appartenant au Musée des Arts décoratifs; 3. Dessin de peigne. . 236
René Lalique. — 1. *Collier;* 2. *Broche,* appartenant à Mme Wanda de Boncza; 3, 4, 5. *Bagues,* à Mme Waldeck-Rousseau. 240
René Lalique. — 1. Pendant appartenant à Mme Robert de Bonnières; 2. Épingle de coiffure; 3. Pent-à-col, à Mme Waldeck-Rousseau; 4. Pendant, à Mme la comtesse de Béarn. 244
Exposition Universelle de 1900. — Pavillon de l'Art nouveau. E. Gaillard. Salle à manger moderne. 256
Exposition Universelle de 1900. — *Chasse au sanglier,* grand vitrail, carton d'E. Grasset, exécuté par F. Gaudin 268
Exposition Universelle de 1900. — Pavillon de l'Art nouveau. E. Colonna. Salon moderne . . . 280
Exposition Universelle de 1900. — Ch. Genuys et Ed. Simonet. Cheminée en bois (noyer) 284
Exposition Universelle de 1900. — *La Cueillette d'oranges,* papier peint exécuté à la machine par Isidore Leroy, composition de Louis Bigaux 300
Otto Eckmann. — *Marguerites,* papier peint exécuté par M. Engelhard, à Manheim. 304
Exposition Universelle de 1900. — Émile Gallé. 1. *Paysage de verre;* 2. *Carnet volubilis et phalènes diurnes;* 3. *Grand cornet* en pâte de verre 316
Exposition Universelle de 1900. — Émile Gallé. *Les Ombellules,* étagère de salon acquise par M. Ridel pour le Musée de Laval 332
Exposition Universelle de 1900. — E. Gallé. *Les Ombelles,* petit bureau en robinier sculpté et marqueteries 340
Exposition Universelle de 1900. — L'escalier principal du Grand Palais (M. Louvet, architecte) . 350
Exposition Universelle de 1900. — Porte en fer forgé destinée à l'École des Arts industriels de Carlsruhe, et exécutée par Neuser, à Manheim, sous la direction de M. Hermann Götz 358
Émile Gallé (1900). — Mouluration du bois pour le mobilier contemporain, d'après l'*Orchis* et la *Berce* 372



AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées dans le volume en regard *de la page désignée dans cette table.*

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

L'Exposition de la rue Caumartin, par Frantz Jourdain 1
Nos Industries provinciales. — Les Bijoux lorrains, par Antony Valabrègue 9
Jef Lambeaux et ses *Passions Humaines (suite)*, par Sander Pierron 14
L'Œuvre de Jules Dalou, au point de vue décoratif *(suite)*, par Louis de Meurville. 21
Les Concours de la Réunion des Fabricants de bronze, par Judex 29

Hôtel et Café modernes, par Frantz Jourdain. 33
Les Femmes du monde artistes, par G. Gœtschy. 41
« Histoire et Philosophie des styles » par Henri Havard, par Marius Vachon 52
Nos Industries provinciales. — Les Bijoux lorrains *(2e article)*, par Antony Valabrègue 57
Le Musée des Arts décoratifs et la discussion du budget des Beaux-Arts. 61
L'Architecte Paul Sédille, par V. C. 63

Les Peintures décoratives d'Albert Besnard à l'hospice de Berck, par Frantz Jourdain. 65
Le Mouvement des Arts décoratifs à Bruxelles, par Paul de Glines 75
L'Orfèvrerie en Allemagne. Hanau. — L'Académie Royale de dessin, par Antony Valabrègue. . . . 84
La Plante et ses applications ornementales, par Gustave Soulier 93

Louis Chalon, par Pascal Forthuny 97
L'Enseignement du dessin dans les Écoles de Filles au Japon, par Félix Regamey 113
L'Orfèvrerie en Allemagne. Hanau. — L'Académie Royale de dessin *(suite)*, par Antony Valabrègue . 125

Exposition Universelle de 1900 : Coup d'œil d'ensemble, — une orgie de staff, — salade de palais, — le Château-d'Eau, par Victor Champier. 129
A propos de la frise en mosaïque du Grand Palais des Beaux-Arts, par Louis-Edouard Fournier. . 136
Les Arts décoratifs au Salon de 1900, par Pascal Forthuny 145
En vue de l'Exposition de 1900 : Le troisième Concours ouvert par l'Union centrale des Arts décoratifs, par Ternisien 149
Philippe Wolfers, par Sander Pierron 153

Exposition Universelle de 1900 *(suite)* : Les Palais des Champs-Élysées, par Ch. Genuys 161
Le Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition Universelle, par Joseph Balmont. 169
Le Salon de la *Libre esthétique* à Bruxelles, par Octave Maus 173
La Ferronnerie à l'Exposition Universelle de 1900 : Émile Robert, par Louis Aubry 177
A propos de la frise en mosaïque du Grand Palais des Beaux-Arts *(suite)*, par Louis-Edouard Fournier. 184
Les curiosités de l'Exposition : Le Vieux Paris par Robida, par Ch. Saunier 193

Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs: *Assemblée générale annuelle* présidée par M. Georges Berger. 197
La Bijouterie et la Joaillerie à l'Exposition Universelle de 1900: René Lalique, par Léonce Benedite 201
La Ferronnerie à l'Exposition Universelle de 1900: Émile Robert *(suite)*, par Louis Aubry 211
Le Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition Universelle *(suite)*, par Émile Gallé 217
Philippe Wolfers *(suite)*, par Sander Pierron. 225
Concours pour un éventail, organisé par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, par J.-B. 323

La Bijouterie et la Joaillerie à l'Exposition Universelle de 1900: René Lalique *(suite)*, par Léonce Benedite 237
L'Architecture à l'Exposition Universelle de 1900, promenade à bâtons rompus, par Frantz Jourdain. 245
Exposition Universelle de 1900: Les essais d'art moderne dans la décoration intérieure, par Ch. Genuys 252
L'Art Nouveau de M. Bing à l'Exposition Universelle de 1900, par Gabriel Mourey 257

Les Vitraux à l'Exposition Universelle de 1900, Ed. Didron. 269
L'Art Nouveau de M. Bing à l'Exposition Universelle de 1900 *(suite)*, par Gabriel Mourey. 278
Exposition Universelle de 1900. Les essais d'art moderne dans la décoration intérieure *(suite)*, par Ch. Genuys. 285
Alphonse Legros à l'Exposition Universelle et au Luxembourg, par Clément Janin 291

Le Papier peint à l'Exposition de 1900, par Henry Havard 301
Les Vitraux à l'Exposition Universelle de 1900 *(suite)*, par Ed. Didron 315
L'Architecture à l'Exposition Universelle, promenade à bâtons rompus *(suite)*, par Frantz Jourdain. 326

Le Mobilier contemporain orné d'après la nature, par Émile Gallé 333
L'Architecture à l'Exposition, promenade à bâtons rompus *(suite)*, par Frantz Jourdain 342
Le Fer dans l'Art moderne, par Lucien Magne. 351
L'Œuvre décoratif de Rubens 359
Les Peintres de la Femme, par A.-M. d'Annezin 362

Le Mobilier contemporain orné d'après la nature *(suite)*, par Émile Gallé 365
Le Fer dans l'Art moderne, par Lucien Magne. 378
Pierre Roche, par Clément Janin. 383
L'Orfèvrerie en Allemagne.— La ville de Hanau et l'Académie royale de dessin, par Antony Valabrègue. 388
Chronique du mois 395

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00616 0812